FAHD HUSSEIN HASAN

نكد/دي

فهد حسين حسن

إيقاعات الذات

قراءة في السرد العربيّ

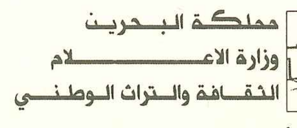


إيقاعات الذات

قراءة في السرد العربي

إيقاعات الذات : قراءة في السرد العربيّ / نقد أدبيّ
فهد حسين حسن / مؤلّف من البحرين
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنائع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب : ٥٤٦٠ ـ ١١ ، العنوان البرقي : موكيّا
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨



التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E - mail : mkayyali@nets.com.jo

لوحة الغلاف :
سلام عمر / العراق
الصفّ الضوئي :
مطبعة الجامعة الأردنيّة ، عمّان
التنفيذ الطباعيّ :
مطبعة سيكو / بيروت ، لبنان

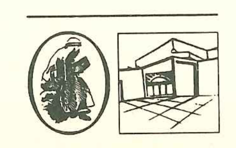
ISBN 9953-441-20-0

تكوين

فهد حسين حسن

إيقاعات الذات

قراءة في السرد العربيّ





الإهـــداء

إلى الذي استفزني بقصة الحصار
القاص والروائي
عبدالقادر عقيل
أهدي هذا العمل

فهد



تقديـــم

تحتاج الكتابة النقدية بالضرورة إلى رؤية فكرية ومنهجية تنتظمهما ، تكون بدورها في علاقة جدلية مع الممارسات الحية على النصوص الإبداعية ، فتختزل مصطلحاً في سياق من التراكم التجريبي والمعرفي ، ولعل الجهد الذي يقدمه الناقد الشاب الصديق فهد حسين في هذا الكتاب ، كما في كتابات أخرى نشرها في مناسبات مختلفة ، يأتي في هذا السياق الاجتهادي ، ومن خلال المغامرة في مقاربة العديد من النصوص السردية برؤيته الخاصة وبثقافته وذوقه وتعاطيه مع النص الإبداعي ، بعيداً عن أية قواعد مسبقة .

لقد حدد المتخصصون في الدراسات السردية «قواعد » ما يسمونه باللعبة السردية تحديداً يحمل على الاعتقاد لأول وهلة أنّ حرية القاص في صياغة لغة قصصية خاصة به ضرب من الوهم .

والحقيقة التي لا مراء فيها أن ما أكدته الدراسات السردية من قواعد وقوانين عامة لا يلغي إمكانات الخلق والإبداع اللامحدودة ، وتاريخ الأدب يعج بالأمثلة التي تؤكد ما شهده الشكل السردي من تطوير نوعي على أيدي قصاصين وروائيين مبدعين ، إذ لكل كاتب بلاغته الخاصة في التعبير عن رؤيته وعالمه الروائي والقصصي ، ومهما تكن الحدود التي يعرضها المدار السردي الذي يتحرك فيه القاص ، فإن باب الإضافة يبقى دائماً مفتوحاً .

ولا مناص هنا ، من الإشارة إلى علماء السرد البنيويين الذين نظروا إلى الشكل السردي منفصلاً عن الرؤية التي تستدعي التعبير عنها ، وكان همهم التبويب والتطبيق ، وأهملوا بذلك قضية التكامل الذي يجعل من الشكل والرؤية مقومين يلازم بعضهما بعضاً ، لا فكاك لأحدهما عن الآخر ، إذ لا معنى للحديث عن شكل سردي خارج الرؤية الخاصة التي يقف القاص نفسه على بلورتها .

وإنّ الكتابة بهذا المعنى ، لا يمكن الإحاطة بأبعادها إلا بمعرفة الإستراتيجية التي يعتمدها الكاتب لإنتاج المعنى ، وأظن أن جهد فهد حسين

في قراءاته التطبيقية لعدد من الأعمال القصصية والروائية يتنزل في هذا الإطار الصعب ، خاصة أن الكاتب لم يستخدم الجهاز التقليدي في التحليل ، وإنما اعتمد على محاولة فهم النص وتحليله وتفكيكه ومن ثمة إعادة تركيبه من الداخل .

لقد أكد فهد حسين من خلال هذا الجهد التطبيقي الجاد بأن لكل كاتب مشروعه الخاص الذي يسعى إلى تحقيقه انطلاقاً من تجربته الخاصة ضمن ما أتيح له من معارف عصره ومن سياق انتمائه التاريخي .

وما أنجزه فهد حسين ، سواء في هذه القراءات المنشورة ضمن هذا المؤلف ، أو في الصحف والمجلات المحلية يعد مقدمة ضرورية لمواكبة الخبرة والمران لتشكيل جهاز نقدي قد يسمح له في المستقبل - وهذا ما نأمله منه - برسم الملامح الكبرى لمشاريع سردية متميزة لقصاصين متميزين من أمثال عبدالقادر عقيل أو عبدالله خليفة أو محمد عبدالملك أو أمين صالح أو فريد رمضان وغيرهم .

كمال الذيب

البحرين في فبراير ٢٠٠٢م

مقدمة

لا أحد ينكر ما للقصة وللرواية من دور بارز في التعاطي مع مكونات المجتمع بمختلف أشكاله وتقلباته ، والذي يأتي متجاوباً مع مجموعة من القضايا الملحة على المبدع ، من دون ملاحظاته وأفكاره على قصاصات ورقية يدوية أو إلكترونية تخرج بعد مخاض ومعايشة مع التأمل والتبسيط تارة والترميز تارة أخرى في شكل عمل إبداعي يكشف عن زيف هذا الواقع الذي نعيشه أو قبحه أو جماله .

ومن هواية الولوج في عالم السرديات وعناصر الكتابة الروائية ، وما للمتلقي من رؤية تجاه ما يتلقاه من إبداع المبدعين فكرت في جمع ما كنت قد كتبته عن بعض الأعمال السردية الروائية والقصصية - التي حالف بعضها النشر والبعض الآخر بقي ينتظر دوره - في كتاب .

وهذه المقاربات هي قراءة تحليلية لقصة « الحصار » للكاتب عبدالقادر عقيل المنشورة في مجلة « الراوي » العدد الأول لسنة ١٩٩٨م الصادر عن النادي الأدبي بجدة ، وقراءة في مجموعة « الطرائد » للكاتب أمين صالح الصادرة في العام ١٩٨٢م ، وقراءة في مجموعة « رأس العروسة » للكاتب محمد عبدالملك الصادرة في العام ١٩٨٧م ، وقراءة في مجموعة « الصبي وقطرة الماء ٠٠ حكايات للناشئة » للكاتب حمد محمد النعيمي الصادرة في العام ١٩٩٦م ، « أنت النار وأنا الفراشة » للكاتب السعودي عبدالعزيز الصقعبي الصادرة في العام ٢٠٠٠م .

أما القراءة في السرد الروائي فكانت من نصيب رواية « أغنية الماء والنار » للكاتب عبدالله خليفة الصادرة في العام ١٩٨٨م ، ورواية «النواخذة» للكاتبة فوزية شويش السالم الصادرة في العام ١٩٩٨م ، ورواية « وردة » للكاتب صنع الله إبراهيم الصادرة في العام ٢٠٠٠م ، ورواية « أيام يوسف الأخيرة » للكاتب عبدالقادر عقيل الصادرة في العام ١٩٩٩م .

وحين تعاملت مع هذه الأعمال السردية لم أضع مسبقاً منهجاً معيناً

أو موجوداً للدراسة والتقصي ؛ لأن هذه المقاربات كتبت في أوقات متفاوتة وفي ظروف مختلفة ، ولم أكتبها منذ البداية لتكون في كتاب ، لذلك وضعت نصب عيني كيف أتلقى هذا النص أو غيره وفق ما يمتلكه من مكونات سردية أو لغوية أو دلالية ، وسيجد القارئ العزيز اختلافات بارزة في طريقة المعالجة والتناول والتحليل ، ولكنه واجد في النهاية ملمحاً عاماً لمعالجات نقدية تطبيقية .

حصار الذات ودلالة النص
قراءة في قصة (الحصار) للكاتب البحريني
عبد القادر عقيل*

(*) عبدالقادر عقيل كاتب بحريني ، قاص وروائي وكاتب نص ، وكاتب قصص أطفال .

ومن أعماله المنشورة :

١- من سرق قلم ندى ، قصص أطفال ، ١٩٧٧م

٢- استغاثات في العالم الوحشي ، قصص قصيرة ، ١٩٧٩م

٣- الاتفاق ، قصص أطفال ، ١٩٨٠م

٤- الغيمة السوداء ، قصص أطفال ، ١٩٨٠م

٥- مساء البلورات ، قصص قصيرة ، ١٩٨٥م

٦- رؤى الجالس على عرش قدامه بحر زجاج شبه البلور ، ١٩٨٩ و١٩٩٠م

٧- الشوارق ، نص ، ١٩٩١م

٨- الشوكران ، قصص قصيرة ، ١٩٩٤م

٩- كف مريم ، رواية ، ١٩٩٧م

١٠-أيام يوسف الأخيرة ، رواية ، ١٩٩٩م



يطالعنا القاص والروائي عبد القادر عقيل كل عدة سنوات بإبداع معرفي جديد يتميّز دلالة وطرحاً في الشكل والبناء والمضامين عن غيره من النتاجات الأدبية ، فالإبداع اللاحق يختلف نصاً وتفاعلاً ولغة عن السابق ، رغم ما في هذا الإبداع الإنساني من دعوة إلى المحاورة بين النص والمتلقي .

إنّ إبداعات عبد القادر عقيل تثير فضول المشتغل بالدرس النقدي ، وتحرك شجون الرغبة عند المهتم بالتحليل النصي ، لأنّها تتموضع في زوايا البعد الثقافي والمنطلقات السيكولوجية التي تلامس الوجدان الإنساني . فمنذ نتاجه الأول « استغاثات في العالم الوحشي » سنة ٧٩م حتى « أيام يوسف الأخيرة » سنة ٩٩م تراه غزير الدلالة ومختزل الويلات ومثير التأملات .

وقد نشرت قصة تحت عنوان « الحصار » في مجلة الراوي المهتمة بنتاج الجزيرة العربية القصصي ، الصادرة في النادي الأدبي بجدة . فالقصة سردت عبر منظور الراوي الذي أخذ شخصيّة الأب ، وكأنّه يمارس منظورين اثنين معاً وهو يخاطب المتلقي . وفحوى القصة الظاهر رغبة الأب في أخذ ابنه « محمد» في نزهة بعد إلحاح الطفل واقتناص الأب الفرصة ، وأثناء مسيرة هذه النزهة بواسطة السيارة تبدأ بعض الشحنات الحياتية التي تحتضن العراقيل ، والأزمات الوقتية في سردها والكامنة في ديمومتها لدى الخلق الإنساني . هذه الشحنات استطاعت أن تعكر صفو رحلة الطفولة البريئة . فقد حدث المنع من الوصول إلى الجبل ثم فقدان الطريق إلى الشاطئ ثم خروج الفتاة ليلاً ، ثم العودة إلى البيت من دون تحقيق رغبة الابن في رؤية البراءة وهي تتوسد أحلام الطبيعة وفي التنزه أيضاً .

ومنذ الوهلة الأولى وأنت تعقد لقاءً بينك وبين النص فتلتقيك المفردات اللغوية الأولى للقصة لتأسرك دلالات اللغة المستخدمة في القص والسرد ، كلما حاولت الدخول والتوغل في دهاليز القص كلما فرض عليك النص تقصي الدلالة اللغوية والبحث في عالم المنظومات المرئية على فسحة المكان المادي ، واللامرئية التي تظهر بعد الولوج في متخيل البعد التراثي الأسطوري الذي سطّره متخيل الكاتب الذهني ، لذلك ترى عنوان النص « الحصار »

يكشف تتويج البعد الفني الذي يرمي إليه القاص ، والبعد الجمالي الذي يدعو إليه الكاتب من خلاله المتلقي ليقف على اللغة النصية التي طرحت عدة سيمولوجيات تتعلق بالقضايا الإنسانية والحياتية اليومية .

لم يأت العنوان « الحصار » بوصفه عنواناً شكلياً كبقية العناوين ، بل أتى بوصفه دالاً فنياً تقصده الكاتب ، فالعنوان أوحى إلى المتلقي بتعدد دلالة مفردة الحصار ، لتأخذ فعل / الضيق / الإحاطة / القيد ، وتأخذ ضيق النفس البشرية نتيجة تبعات الحياة اليومية القاسية ، بمعنى أن العنوان جمع بين حصار النفس خارجياً وداخلياً ، أي وقوع الإنسان بين براثن الحصار المادي وتقلبات الحصار المعنوي .

ومن شفرات العنوان تظهر عدة جمل سردية حاول الكاتب اصطيادها أثناء القول أو الحوار ، فالرفض الذي استقبل به الأب وهو مقبل على إضفاء الفرحة ونسيم البهجة على الابن قبل دخوله منطقة الجبل دال على أنواع الحصار « ممنوع دخول هذه المنطقة » فالمنع لم يأت للأب بوصفه رجلاً مرفوضاً من القانون الاجتماعي أو غيره ، بل بوصف المنطقة ذاتها التي تحولت إلى مكان محظور نتيجة جريمة قتل وقعت بين سياجها ، لذلك وقع تمفصل الأب في دائرة التساؤل عن القاتل والمقتول السرد المونولوجي ، إنها جريمة حرمت الابن من مشاهدة الجبل ومن لذة المتعة بالجمال وبنشوة الفضاء ، لذلك حُصِرَ الأب في زاوية البحث عن بديل .

إنّ البديل قد ظهر فجأة في متخيل الأب ليقنع ابنه بالذهاب إليه ، إنّه الشاطئ « سنذهب إلى مكان جميل عند شاطئ البحر » لكن الرغبة التي كان ينتظرها الابن تضيع في زحمة المكان ، وفواجع الزمان ، فرغم ظهور الفرح الذي ارتسم على الابن برؤيته البساتين ، إلا أن المكان لا يزال مبهماً وغير مرئي عند الاثنين ، لأن المكان قد تغير بفعل حركة الزمن المتوالي والطاغي على كل مقدرات روح العطاء لهذه الأرض مما أفسد هذا التغيير المنصب على بؤرة التطوّر للشيء ، وعطل دينامية الحركة المكانية الطبيعية التي كانت تغذي الروح والجسد معاً ، وهكذا يبرز طريق مكون من اتجاهين لم يرهما الأب من

قبل « لا أذكر أنني رأيت هذين الشارعين من قبل » ، وهذا يكشف عن عملية الهدم والبناء التي تخلخل التركيبة الطبيعية والاجتماعية لحياة البشر .

تضيق المسافة بين التطلع واتساع الرغبة في بزوغ الأمل ، وبين حصار المكان الذي فقد اتساعه ، وهزلت قوامه ، وظهر واهناً لا يستطيع استقبال إلا من له حدود معينة تتسق والمساحة المحدودة له ، فالمكان « طريق ضيق لا يسع إلا لعبور سيارة واحدة » ، بل حرم هذا المكان من وصول الحلم الوردي الذي ينتظره الابن ، فلقد عمل المكان بسيف الزمان على تحطيم آمال الإنسانية في العيش والحلم ، وأنه أي المكان قد عطّش النخيل البواسق قاماتها ، وبموتها تناثرت أشلاؤها على حواف الطريق ، مما جعل العبور ممنوعاً ، والمكان مكبلاً ، فحالت النخيل التي توسدت الأرض والطريق معاً عبور سيارة الأب ، لكن هذا الحصار لم يثن عزيمة الأب على كسر حواجز الزيف ، وفضح مكنوناته ، لذلك أصر على البقاء طيلة ليلته بعد ما قارب النهار على الانقشاع لكي يعرف ما سوف يحاصره من هذه المسائل الكونية التي ستبقى مفتوحة للمتخيل ، وعليه أن يسبر أغوارها بأسئلته اللامنتهية كما فعل الابن عند كل عرقلة أو دلالة مكانية « سنبقى هنا الليلة وفي الصباح الباكر سنعود إلى البيت » .

إن إصرار الأب على الصمود في مواجهة التحديات ، والعراقيل التي تحيكها طبيعة المكان جاء بعد تراكم مجموعة من الدوافع القوية التي تسعى إلى معرفة الذات المتحدثة وهي موقف اضطراب ، وموقف الحيرة في اتخاذ الاختيار الأمثل ، إنها الشجاعة التي لم تستطع تحقيق رغبة الابن في التنزه ، فمن الخوف الذي حاصر الأب جعله يهرب إلى منزلقات الحياة والاستمرار في المكان ذاته .

لقد مكث الأب في المكان وظل الابن محصوراً بين النزهة والليل ، وكلاهما أصبح أسيراً للسكون ونبرات الأزيز الصادرة من مكوّنات المكان المظلم . هذا المكان تميّز بنخيله الموات ، وظلامه الحالك وقمره الشحيح ، مما دفع فعل الخوف والاضطراب إلى زيادة خفقان القلب ، واستمرار الشعور بالضعف ،

وتعالي التوتر الذي ظهر في الجمل السردية ، مثل : إصرار الأب على سكوت الابن « توقف عن البكاء » ، والسؤال الحائر في النفس « هل سأجد حلاً لهذه الورطة » و « لماذا يورط الإنسان نفسه هكذا » .

إنّ الأب قد اقنع نفسه بأنه يريد تبريراً لما هو فيه وكأنه في مصيدة هذا العالم الذي لا يخرج من دائرتها الإنسان ، والقرار الذي اتخذه كان بمثابة الدعوة إلى إلغاء الحيرة عنده ، إلا أن البعد التراثي الأسطوري لعب لعبته في متخيل الأب / الراوي ليقف التوهم بمثابة الواقع عنده ، حيث بدأ يتخيل الأب وجود فتاة صغيرة تخرج له بين الحين والآخر ، تطلب منه الدنو والاقتراب ، ولكنها تختفي كلما أشعل نور السيارة .

والراوي هنا يستجيب إلى رؤيته البصرية أكثر من قناعاته العلمية ، تلك الرؤية التي حددتها التراكمات التراثية والحكايات الشعبية المتحفزة عند الأزمات الإنسانية والضعف البشري لعدم القدرة على اتخاذ قرار يسهم في بلورة الفكرة عند الإنسان نفسه ، وهذا ما يذكرنا بضعفنا الناتج من هزيمة ١٩٦٧م ، إذ توهم البعض أنّ السيدة مريم العذراء تظهر في فضاء إحدى كنائس مصر .

إن هذه الرؤية البصرية التي استجاب لها الأب ،لم تستجب لها الفتاة ، لأنها لا تطيق ضوء السيارة ، أو التكيف معه ، ليس كرهاً ، بل حباً في الاختفاء والتواري والتستر بالظلام ، الذي يأكل سعادة الآخرين ويختم المتوارين جمالاً وقدرة على خلق الحسرة عند محبي الأمل الذي ظهر فجأة للأب وهو عائد إلى البيت بعد محنته ، إنها الفتاة / الحقيقة التي تدعوه للوقوف .

لقد استطاع الكاتب أن يجعلنا نتفاعل مع بنية النص القصصية ، والدخول في آليات مفرداتها الدلالية السطحية البارزة ، ولكن هذه القصة لا تخلو من أبعاد دلالية مخفية وعميقة تتطلب تأويلات وتحليلات ، وبالأخص في جملها السردية التي سنقف عندها في مثال لاحق .

هناك سلك رفيع يربط فاعلية النص برغبة المتلقي في ملء الفجوات التي

قد تتمظهر قلقة بين المتلقي بوصفه قارئاً حالماً ، وبين النص بوصفه سلطة لغوية مهيمنة في فضاء القراءة .

كثرت في نص الخطاب السردي جمل ساهمت في خلق علاقة دائرية متجاذبة بين ما يرسله النص من مفردات لغوية ، وبين ما يفتش عنه متلقيه في ضوء الاتساق المعرفي الذي اعتمده الكاتب ، بغرض الخروج من دلالاته الخطية ، والاكتفاء بظاهر النص لغة ودلالة .

ولكن الوقوف « الهيرمينوطيقي » الذي يعني ممارسة التأويل عند هذا النص يستدعي منا الدخول في تأويل جمله الفنية وبنائيته الجمالية الذي أجبرنا على القول بأنه نص متكامل البناء لغةً ومضموناً . والبحث عن الدلالات الإيقاعية للبنية النصية يأخذنا إلى استدعاء فعل التأويل الذي ينصب على ما هو مفهوم للمعنى بشكل دقيق بحسب الأدوات التحليلية للسلطة اللغوية لكي ينكشف المسكوت عنه ، أو الذي حاول أن يتوارى عن أعين الألفاظ والتراكيب .

ليس مهماً أن نعرف ما هي دلالات النص عند كاتبه ؛ لأنها ليست ذات مسؤولية تحليلية ، فالكاتب هو مبدع من حيث تناوله للغة وطرائق التلاعب بمؤشراتها الإبداعية . كما أننا لا نرى الكاتب هو مصدر النص ودلالته هنا ، بل المتلقي هو المنشئ الذي يفكك طلاسم ومفردات اللغة التي صنعت هذا التكوين الأدبي من خلال الدوال . فالمتلقي له الحق في فهم ما يستقبله ، واستخراج الدوال التي استطاعت أن تنسج هذا البناء سواء بقصد أم بغير قصد ، وضمن المرجعية المعرفية التي قد يتلبسها المتلقي خلال فهمه للنص ، خاصة أن تأويل المتلقي قد لا يكون مرئياً ومكشوفاً عند الكاتب ، كما أن رؤية الكاتب نفسه قد لا تكون واضحة وبارزة المعالم عند المتلقي وهو الشيء الذي لا يهتم به حين يتلقى النص .

إنّ النص حين يكتب يخرج عن سلطة الكاتب ورؤيته ، ويصبح في حضرة السلطة القرائية ، لذلك وضعت النصوص تحت إمرة المجهر لتتكشف الرؤى التي قد يعجز الكاتب عن البوح بها عبر سرديات النص الفنية

والجمالية ، في خضم فنية النص وجماليته ، ومحاولة كشف هذا العجز يعني المقاربة المعرفية بالمعنى الكلي لنص الخطاب السردي وتأويله ، ذلك النص الذي يتطلب معرفة كلية بأجزاء الجسد النصي أو بمفاتيح الدخول في خلاياه ليعرف المتلقي من أين يمسك العلامة ، وكيف يتعامل مع الإشارة الدلالية .

أخذت جمل النص مسحة إيقاعية تمحورت في الرغبات التي يناشدها الآخر بعد تكبيل الأب ، وفرض الحصار عليه ضمن تحولات دوائر التراكمات النفسية والمكانية ، وقد تمثلت هذه الرغبات في إصرار الابن على تحقيق رغبته وهي التنزه ، مما أجبر الأب من دون تردد الموافقة على الرغم من أنه لا يقدر على قتل الفراغ لعدم وجوده في الأصل . لذلك تبرز دلالة الانشغال الدائم في زمن التطلع البشري والتمدين الحضاري .

فهناك الابن الداعي إلى وقت فراغ من الأب ، وهناك الزوجة التي فضلت البقاء في البيت على التنزه مع الابن ووالده بحجة خوفها ركوب السيارة « زوجتي فضلت المكوث في البيت ، فهي تخاف كثيراً من ركوب السيارة » .

وهذا المكوث فرض البقاء في مكان محصور من دون رؤية الآخر ، ولعدم رغبة المعرفة حين يحضر الخوف ، وكأن هناك طرفاً خارج معادلة الحياة ، وبعيداً عن تطلعات المجتمع ، وتفضيل الانزواء في حدود معينة لم يعرها سواء أكان ذلك بالتصدي أم بالمواجهة ، ولا يهم هذا الطرف مدى فاعليته خارج حدوده الضيقة .

إن بقاء المرأة داخل البيت يعني إبعاد نفسها عن التواصل المعرفي والحضاري ، وما الخوف الذي تصاب به الروح الإنسانية عند ما تركب السيارة إلا دلالة من دلالات التباعد وعدم السعي إلى ردم الهوة بين ما كان سائداً في الماضي التراثي ، وبين التطلع والتمدين . فكيف لها بمواصلة التعامل خارج مكانها الذي يتطلب هذه الوسيلة دوماً ؟ !

وبهذا المكوث الذي تلبثت به الزوجة والتزمته أعطى الزوج مسؤولية أكبر في السعي إلى تغطية برامج الحياة اليومية التي لا تهدأ ولا تتوقف يوماً لكي

يتحقق جزء من سعادة الأسرة .

الحصار الذي لف الأب في بحثه عن لقمة العيش أدخله في محيط الابن الذي يثير الكثير من الأسئلة المعبرة عن دهشته واستغرابه ، ويجيب عليها دونما إرادته المرجعية والمعرفية ، بل لحشو فضاء السكون بمفردات قد ترضي الابن ، خاصة بعد انشغال الأب بالجريمة التي وقعت « فأوضح لي بأن جريمة قتل قد وقعت بعد ظهر اليوم عند منحدر الجبل » وسؤاله لنفسه عن القاتل والمقتول ، فلم تقع مفردات هذه العبارة على مسامع الأب إلا وجعلته يستوحش وحدته ، ويضيع مع السؤال الذي كشف عن دلالة التبادل المستمر داخل نفسية الأب بين الإحساس المتناهي بوقع الجريمة ، ومدى الاضطراب للفهم الاسترجاعي لحيثيات هذه الجريمة .

ولكن ما هذا المنع ؟ وما هي الجريمة ؟ وما هو الجبل ؟ إنها عناصر معنوية ومادية تفاعلت لتكوّن الجملة التي منعت الاثنين الابن والأب من الوصول إلى الجبل ، فأفقدت الأمل الذي كان يداعب متخيل الابن وألغت الفضاء الزمني الضيق لدى الأب ، أليس هذا التفاعل هو عناصر لغوية تماسكت لتجعل الأب في حيرة السؤال عن معرفة حقيقة هذا التكوين الأخلاقي والإنساني لذات الإنسان المتهم الأول في تاريخ البشرية بزعزعة البناء الكوني ؟ فضلاً عن كيفية التعامل في ضوء التطلعات التي تتسق والبناء المرجعي للتركيب الفسيولوجي الأبوي .

فهل الجريمة واقعة في حقيقتها المادية والمكانية ؟! إنّ الجريمة ليست مشروطة على أنها قتل لبني البشر أو لأي كائن حي ، بل قد يكون سرد تداعيات هذه الحياة المعقدة جملة وتفصيلاً نتيجة تغير أحوال المجتمع وعلائقه . وليس المنع هو المنع الحقيقي ، كما أن الجبل قد لا يكون جبلاً حقيقياً ، إنما إشارة دلالية على مكان المنع المتصف بالشموخ والقوة والعلو ، وقد يكون هذا البناء اللغوي للجملة السردية هو تلك المتغيرات التي فرضت على الإنسان حجب الرؤية الفاحصة المتأنية ، وخصوصاً أن كلمة جريمة تأخذ معنى خاصاً وهو كل ذنب يقره القانون على مقترفه ويجعل عليه نوعاً من العقاب ،

وهذا ما هو ظاهر من المفردة اللغوية ، لكن لماذا لا يكون معناه ذلك البعد العام الذي يؤكد على كل أمر إيجابي أو سلبي يعاقب عليه القانون ؟ وبخاصة أننا نعيش التناقض ونتنفس التقاطب التقابلي وننام على وسادة الوهم والتبدل .

أما الجبل فإننا نراه ذلك المكان المعنوي الذي يأمل الإنسان في الوصول إليه ، لأنه الملجأ الوحيد الذي يحتضن الآلام ويحقق الرغبات ، ويسهم في التكوين المعرفي الذي يلجه المرء ليغترف منه كلما شعر بذلك ، كما أننا نراه التطلع الاقتصادي الشامخ الذي يحول المكان المادي إلى واحة خضراء بعد ذوبان ثلوجه وتكشف نتوءاته التي لا تخدش فرداً رغب في التعامل معه وأحسّ بالقرب منه .

إنّ المنع قد منح الأب فرصة البحث عن ملجأ آخر يرى فيه السعادة والمتعة ، كما أعطاه فرصة التنقل والاتجاه نحو الهدوء والسكينة ، نحو البحر الذي يمثّل فضاءً شاسعاً ، ويوحي بالأصالة والتمركز حول عشقه ، البحر الذي أحب الناس وأحبوه هو هادئ وهو هائج أيضاً ، وأحب هذا البحر تراب الأرض فصادق النخيل والبساتين التي نامت هانئة عند شاطئه متوسدة حبيباته الناعمة وملحفة بهوائه العليل ، « سنذهب إلى مكان جميل عند شاطئ البحر » ، « سندخل الآن عبر بساتين النخيل ، ثم نصل إلى الشاطئ » .

لم تكتمل الرغبة بفعل حصار آخر ، إنه جملة المتغيرات التي طرأت على المكان ، حيث نعتقد أن حسرة الأب ، وذهوله برزت في جملة « مكان جميل عند شاطئ البحر » فلم نعرف ما هو هذا المكان ، هل هو البحر نفسه ؟ أم الشاطئ والوقوف عنده ؟ بل يبدو أنه المكان الذي بات ملوثاً بالمخلفات ، والمكان الذي لم يعد في استطاعة المرء البقاء فيه لصعوبة الوصول إليه بحكم فقد العلاقة الحميمة التي تولد الحلم في معرفة المجهول .

وقد سقط المجهول في حضن النخيل التي رميت على جانبي الطريق ، وبات أعمدة جاثمة على الطرقات ، فتمنع بتمددها عبور أي سيارة . فالنخيل لم تبق على حالها ، تلك الأعمدة الباسقة الوارفة التي تستقبل الرياح بكل

صمود وعزة وشموخ ، لتعطي أصالة البناء في هذا المكان ، إلا أنها أصبحت أعمدة هامدة واهنة ، وموت النخيل يعني موتاً حقيقياً لمرحلة تاريخية واجتماعية واقتصادية مرت بها المنطقة ، ولكن الموت الآخر هو فقد الاتصال الحقيقي بين النخيل ومكانه الأليف ، وبين الإنسان العاق الذي حطم آمال التراب في مداعبة الجذور ، وبهذا تتمظهر شفرات الإنذار الحقيقي لنهاية الارتباط بين مكونات المكان والمتسيد عليه .

لقد وقع الأب في حيرة المكان ، والمواقف المتوالية التي تكالبت عليه ، ولذلك جنحت رغبته في التعلّق بالمجهول والوصول إلى ما لا يعرفه ويدركه في ذلك الليل الدامس الذي يعطي صورة القتامة والسواد لتتكشف حالة الأب النفسية في مكان تظهر فيه فتاة تفترش الليل ، وتدعو إلى مسامرتها في ساعة لا يقدر المرء حينها على التحدي أو الصمود . أما الوقوف في وجه هذا المجهول الذي بات واضحاً في شخصية الأب ، ومعروفاً عند الابن لأنهما يشكلان امتداد الألم والإحباط الذي ينكئ جراح الذات المتحسرة على الماضي ، وقبح الانفصال الذي يزيّن الحاضر نفسه به .

إنّه زمن الاضطراب في كل شيء ، في حياة الإنسان ، في فيزيائية المكان والزمان ، فكلما كان الإنسان محاصراً بالعواطف تجاه أصالة الذات والآخر ، حوصر ماديّاً ومعنويّاً ، في حقيقة المتخيل الذي قدّم فتاة الليل فرحة مسرورة ، والواقع المعيش الذي قدّم فتاة واقفة على الطريق تصطاد من يضعف عند رؤيتها ويشم رائحتها فعلى « جانب الشارع العام رأيت صبية تلوّح بيدها طالبة أن أتوقف » ، وبهذا نعتقد أنّ الكاتب استطاع أن يحقق رغبة السرد في معناه الحقيقي والدلالي ، فضلاً عن قدرة البناء القصصي الذي يعكس بعده الفني ولعبته الجمالية وصياغته اللغوية في انزياحاتها ودلالاتها الإشارية .



إيقاعات (الطرائد) خروج عن المألوف
الحرف والرسم لغة الثنائية الإبداعية
للكاتب البحريني أمين صالح (*)

(*) أمين صالح كاتب وقاص وروائي بحريني

ومن أعماله المنشورة :

١- هنا الوردة هنا نرقص ، قصص قصيرة ، ١٩٧٣م

٢- الفراشات ، قصص قصيرة ، ١٩٧٧م

٣- أغنية أ ص الأولى ، رواية ، ١٩٨٢م

٤- الصيد الملكي ، قصص قصيرة ، ١٩٨٢م

٥- الطرائد ، قصص قصيرة ، ١٩٨٣م

٦- ندماء المرفأ ندماء الريح ، ١٩٨٩م

٧- العناصر ، قصص قصيرة ، ١٩٨٩م

٨- الجواشن ، نص مشترك مع قاسم حداد ، ١٩٨٩م

٩- ترنيمة للحجرة الكونية ، قصص قصيرة ، ١٩٩٤م

١٠ - هندسة أقل خرائط أقل ، مقالات ، ٢٠٠٠م

١١- موت طفيف ، نص ، ٢٠٠١م



الكتابة جسد متكامل الأعضاء متوحد الدلالات المتقاطبة والمتآلفة لتحيي السؤال الحائر في خضم المخزون المعرفي بين ما هو واجب الطرح ، وما هو مرفوض البوح به . الكتابة تكشف ضمنية الوعي واللاوعي في فضاء اللفظ الدال ، والنازل على جسد الكلمة شكلاً ومضموناً ؛ لأنها الهم اليومي الذي يقتاته الكاتب ليكتب نصاً إبداعياً ، ولكن حينما يتعاضد الإبداع بلغة الرسم ونصية الخطوط ؛ فإنه يبدع ثنائية قد تتغلب إحداهما على الأخرى في عالم المعادلة الثنائية ذاتها .

هكذا كان التجاوز في عالم السرد الحكائي الذي برز ضمن المجموعة القصصية التي أصدرها القاص البحريني أمين صالح في العام ١٩٨٢م ، الزاخرة بالإيقاعات الفنية والشفرات اللغوية داخل أطر درامية ، ولقطات مدركة إلى فضاءات القاص وإمكاناته الفنية في عالمه المتخيل وسيميائياته اللغوية التي حولت الحرف الملفوظ إلى نص مرسوم عن طريق الفن التشكيلي الإبداعي .

إنها مجموعة حكائية بلون مخالف لعادة ما هو مألوف لنا في تلقي الكلمة ، وتجربة داعية إلى اليقظة حول السؤال ، ورفض الرتابة والركون ، أي الدعوة إلى الطيران في عالم الغموض ، والدخول في عمق التجربة التي وصلت إلى عتبة الاستفهام في مدى التوفيق بين الأنا الكاتبة للحرف / اللغة ، للحرف / الرسم ، والتي سعت إلى تشكيل سردية النص ، وبين الأنا القارئة المحاولة في انزياح التراكم الذي يكشف عن زوايا الحلم الرافض للاستسلام أو التأطير الجاهز في السرد أو الانصياع نحو التمحور الحكائي أو التعليب الفارغ .

إن النص يقوم على شفرات لغوية وخيوط لفظية يصل وإياها إلى رسالة الأثر الفني ، ولكن حينما يتوحد الدال اللفظي الخطي وراء كواليس الرسم ، وفي باطنه ، فإنه يكمل حلقة السرد ليعطي أحقية العطاء والدلالة خلال تضافر الاثنين معاً تجاه الزمن والمكان والحلم والفعل .

لقد وهب القاص مجموعته القصصية الخصائص السردية الساطعة على

متن القصص من خلال الثغرة التي أوجدها للقارئ لينظر إلى الإيقاعات من خارج سلطة القاص نفسه ، وليتمحور حول فضاءاتها بنسج العلاقة التواصلية في إطار اللغة الإبداعية . هذه العلاقة تكون دائمة التهيج والاشتعال كي تعطي القراءة سلطة الرغبة في الكشف والتأويل .

ففي هذه المجموعة القصصية التي تحمل اسم « الطرائد » ظهرت بين ثناياها ثلاث لوحات سيميولوجية وإيقاعات تشكيلية ، لوحات تعبيرية موزعة على مدار مساحة القص كله عن قصد ورؤية ثاقبة تملك ناحية المتخيل عند من يمارس فن الكتابة ، إذ جاء الإيقاع الأول بعد القصة الخامسة « الباب » حاملاً وجه إنسان قد وضعت عليه يد ، وجاء الإيقاع الثاني بعد القصة الحادية عشرة « الحضور » وهو عبارة عن رجل وضعت حول رجليه القيود ، فيما هو يصنع علامات الأمل ، أما الإيقاع الثالث والأخير فقد برز بعد القصة التاسعة عشرة « الحركة الأخيرة » . وكأنه يمثل نهاية المرحلة الإيقاعية الطارقة / الحاملة / البائسة / من أجل البحث عن علائق البنية في سوسيولوجية المجتمع .

هذه الإيقاعات جاءت بقياس هندسي ، ووجدت في البناء القصصي ليس لتكون مخالفة سردية لواقع تقنيات النظام الحكائي ، أو عالم القص الفني ، أو من أجل التزويق الجمالي ، أو التمظهر الشكلي ، بل جاءت في فضاء الأوراق النصية استفزازاً للمتلقي لكي يعيش حالة من التأمل في واقعه المرهون بكل تجليات وتقلبات أوضاع تلك الأنسنة المريضة في المجتمع المتوحش ، بالإضافة إلى الخطوط الدرامية التي سمحت لنفسها أن تفرض قوتها الإيحائية على من يستقبلها ، فضلاً عن استجابة النص السردي للكتابة الجديدة ، وحداثة التجريب الإبداعي تحت شفرات فلسفية ، ودلالات حياتية مؤطرة بقضايا مجتمعية ، من خلال نظام سيكولوجي .

وهذه الإيقاعات تفتح باب الحزن والعتمة كلما جاء التوغل بين أصابع التقيؤ في الوجه المغطى بيد لا تستطيع الانفصال عن شريان الوجه ، والإمساك بأطراف التجاعيد المتكورة كآبة ، إنها تفرز جسماً مأساوياً كله

شكوى وحزن يحاذيه الأمل المدون على جدار القلب بمداد الشرايين ، وعلى سور الحلم الذي أوصل الجسم إلى مأساة الفراق المقيد بأوردة الصبر والتحدي والعطاء ، مع فقدان الحلم والغموض في نفق الانتهاء .

لقد ابتعد القاص بهذه الإيقاعات عن اللغة الشفافة السلسة التي يهضمها القارئ من دون كلل أو إجهاد في العضلات الفكرية لكي يمارس نوعاً آخر من القراءة ضمن بياض الإيقاعات ذاتها ، فالتناول وإن كان تشكيلياً إلا أنه لا يخرج عن دائرة البعد اللغوي الدلالي ، لرغبة التشكل والتنوع في الشفرات ، حتى يقوم بسبر أغوار الأحلام الباهتة في سيميولوجية المجتمع ، تلك الأحلام التي لاتزال ملكاً لفئة من دون أخرى ، ومحاولة بقية الفئات التغلغل في أحشائها لتسكن حرها وبردها ، لأنها - أي الإيقاعات - وسمت بتنام وتتابع داخل مسيرة الحياة الداكنة بلغة الرسم والخط .

إن كل إيقاع يكشف عن دلالاته الاجتماعية والنفسية والفلسفية عبر عنوان القصة التي قبله مباشرة ، لتعطي هذه القصة الرؤية المكتوبة بالحرف والرسم معاً ، وليس بالخط المكتوب فقط ، وكأنه استبدال في استخدام تقنيات السرد ، ومحاولة لتوظيف آخر للفن الحكائي الآخذ من قاع الواقع المرجعي ، لذا جاءت المزاوجة بين الحرف والرسم ، فمن لغة الحرف المنطوق / المكتوب / إلى لغة الخط المرسوم / الصورة / المرئي / القابل للقراءة والتأويل بعيداً عن سلطة النص المتسلطة القابضة على خيال القارئ وفكره وكأنه القارئ الضمني .

فالباب « القصة الخامسة » تساوي الوجه واليد اللذين يفقدان الأمل ، ويغلفان بالحزن والكآبة تحت إيقاع أولي . أما الحضور وهي « القصة الحادية عشرة » فإنها تساوي الرجل والحزن معاً اللذين ينتظران الأمل ، والعالم القادم على الرغم من القيد الجزئي المحاط بها وهو إيقاع ثان .

ويأتي الإيقاع الثالث من خلال الحركة الأخيرة وهي « القصة التاسعة عشرة » التي كشفت عن فاعلية القيد ونهاية المصير اللذين أوصلا الإنسان إلى نهاية حتمية ، وبداية أخرى في عالم الغيب .

لقد اعتلى القاص بهذه الإيقاعات الثلاثة مسرحية الرسم ودرامية الفكر السردي في زمانية المكان المتخيل ، من دون الاعتماد على ممارسة التقريرية في الإيقاع ، بل على التفاعل مع القارئ الذي يجري مجرى الحلم لاقتحام المخزون المعرفي المتأصل بين النص والقارئ ، مع الوجدان الإنساني المؤمن بقضايا التغيير ، والاتكاء على الأمل المتعثر الذي يراه القاص سلعة رائجة يشتريها المستهلك المقتدر ، أما غيره فيلوك هذه السلعة وكأنها مشروع الانتظار ، فهذه رغبة في الشحذ المعرفي ، وإثارة البناء الدلالي المحاط بالشفرات المناهضة لواقع الحلم الداخل في عالم المهمشين والبسطاء لدفع القارئ للمعايشة المأساوية مع استكانة الفضاء والانزياح المغلق بالتأمل في المصير الذي حاول التكيف معه والتأقلم ضمن كينونة الواقع .

إن قوة الخيال وسعة المشاركة في التجارب الإنسانية سمحت للقاص أمين صالح بعشق الآتي ، والإيمان بالقلوب المنسية على مشارف الظمأ ، وقتل أوردة التعب على ضفاف الحسرة والألم بين أصابع العتمة بروح التحليق . فالإيقاعات تتصف بالسواد والبياض اللذين يتقاطعان ويتمازجان أخذاً وعطاءً ، فرحاً أو حزناً ، أملاً أو تعاسة من دون كفاءة أو اكتفاء ، مع الخدش في صدر الحياة ، والخير الذي تصحر في شقوق أدمغة الترهل وعذابات الأزمنة المتعكرة لتكون علامة التحدي في عالم لا ترحم عجلاته تلك الخيوط الرفيعة الحاضرة في تراب الأرض من غير زمجرة الرفض الحاقد .

وهكذا عمق القاص فكرته ، وأصّل مضمونها إبداعياً عبر سياج الرسم والرمز كلغة إبداعية ثانية لإضاءة المظلم في الشكل الحضوري والأيديولوجي تحت وتيرة الكشف عن بنى المجتمع التاريخية والاجتماعية .

وهذا يعني أن أمين صالح يدعونا إلى التأمل في أهمية العلاقة بين الفنون والعلوم المختلفة ، حيث لا نجعل اللغة المدونة بالحرف والكلمة هي اللغة الثابتة ، والرسالة المنقولة إلى المتلقي ، وكأنها شيء مقدس لا يجب المساس به أو الاقتراب منه ، لذلك يؤكد لنا من خلال هذه التجربة الإبداعية على كسر حواجز اللغة حينما تفصلك عن تقاربك بالفنون الأخرى أو التلاقح معها أو

المزاوجة بينها لكي تنجب لنا علامات جمالية تسهم في رقي التعامل مع اللغة واحترام القارئ .

كما تعني هذه التجربة خلخلة الثابت وإزاحة طقوس القدسية عن اللغة / القول ، ليقدم لغة جديدة لها وظائفها التعالقية مع المتلقي حين يتلقى الرسالة المولودة لتوها من رحم اللغة / القول ، واللغة / الرسم ، مما يوحي لنا بقدرة السرد القصصي على استيعاب التغيير والتحول والتبدل .



فضاء الأمكنة في (رأس العروسة)
قراءة في مجموعة الكاتب البحريني
محمد عبدالملك(*)

(*) محمد عبدالملك كاتب وقاص وروائي بحريني .

ومن أعماله المنشورة :

١- موت صاحب العربة ، قصص قصيرة ، ١٩٧٢م

٢- نحن نحب الشمس ، قصص قصيرة ، ١٩٧٥م

٣- ثقوب في رئة المدينة ، قصص قصيرة ، ١٩٧٩م

٤- الجذوة ، رواية ، ١٩٨٠م

٥- السياج ، قصص قصيرة ، ١٩٨٢م

٦- النهر يجري ، قصص قصيرة ، ١٩٨٤م

٧- رأس العروسة ، قصص قصيرة ، ١٩٨٧م

٨- ليلة الحب ، رواية ، ١٩٩٨م



إطلالة على المجموعة

إن الإبحار في إيحاءات العمل الفني يغوص بنا في عوالم الدلالات المنسجمة بفكر الكاتب أو المتباينة معه ، ونحن حينما ننظر إلى القصة القصيرة كفن ذات طابع فني قادر على التصوير والعرض للمشكلة الاجتماعية أو لفساد القيمة الإنسانية ، فإنه يصبح أداة فعالة يمكن أن يقوم بها الكاتب الذي يؤمن بفكرة الإصلاح والتقويم والتطوير في بناء المجتمع(١) . لذا فلا نلغي الطابع الحي والواقعي بمفردات الخطاب السردي الذي تبرزه الإيقاعات المكانية والزمانية ذات التكرار الفني والجمالي الذي يدخل القارئ في غايات بنيوية وتكوينية وتفكيكات نصية ، بالإضافة إلى مداخلات نفسية تكتشف في الأثناء عن تلاحم هذه التكوينات وتوحدها داخل نص الخطاب السردي .

بمعنى آخر بين ذاتية منصهرة ومادية متخفية في وجدان الكاتب . وعكس ذلك فان القصور والترهل والتداخلات المتشكلة من دون تأطير ، يؤدي إلى فقدان تحقيق هذه الإيقاعات الفنية ، وهذه الجماليات المتأصلة في صلب الخطاب .

نقف هنا عند عتبات الكشف عن مدلولات الإيقاع المكاني في ثلاث قصص قصيرة من مجموعة القاص محمد عبد الملك رأس العروسة الصادرة في العام ١٩٨٧م .

ونحاول أن تكون قراءتنا داخلة في المقاصد الفنية التي نراها نحن من دون الاعتماد على مرامي القاص نفسه ، فالنص نعتبره مفتوحاً وقابلاً للقراءات والتأويلات ، ويحق للمتلقي أن يعوم فيه طالما يمتلك أدوات العوم ، والإغلاق ليس مكانه في هذا النهج المتبع في تحليل هذا الخطاب الأدبي النصي .

فالأمكنة التي تناولها الكاتب في هذه المجموعة كثيرة ، وتحمل إيقاعات فنية وجمالية استطاع القاص أن يلبسها الطابع السوسيولوجي ،

---

(١) انظر : إبراهيم غلوم ، **القصة القصيرة في الكويت والبحرين** ، طب ٢ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٠م ، ص٣٥-٤٩ .

ويقيدها بالحزام المرجعي ، كي يمحورها في متن حكائي ملائم ليخلق ويعبر ويدلل على هذه الاستطاعة .

تم اختيار الأمكنة بشكل فكري حصين ، وبناء فني رفيع ، واهتمام بحياة اجتماعية فكرية تحت طموح مستمر في التغيير شكلاً ومضموناً . فالقاص كان ولا يزال مهموماً بالبعد الاجتماعي والفكري ، إذ بات ينظر إلى الفن والمجتمع بمنظار يستبصر الواقع ويرتهن بموقف القوى الاجتماعية[٢] ، وكأنه باحث اجتماعي يسلك طرائق الأمكنة وزواياها ليضعها على جدول الأعراف وخيوط التغيير . إنها أمكنة خرجت من تجربة فنية ومعاناة اجتماعية .

إن للمكان في حياة البشر قيمةً كبرى فاعلة منذ التكوين الأول للبشر وحتى نهاية الرحلة الحياتية ، لذلك يراه الفلاسفة أنه حاوٍ لهذه الموجودات[٣] يأتي تحديده بموقف الحكم المعرفي عند الإنسان تجاهه ، ومهما كان فالمكان هو المرايا العاكسة التي تحمل التقاطبات الحياتية سواء أكان حيزاً فردياً أم قومياً أم إنسانياً ، فالإنسان يتواصل مع المكان من خلال سلطته وكذلك الجماعة . وقد جاءت الدلالة المكانية في القصص على النحو التالي :

«المنزل الكبير في قصة الحداد ، المطار في الفتنة ، الفندق في بهجة ، الفضاء في رأس العروسة ، المكان الرحب في العتمة ، الشارع العام في الرجل والقلنسوة ، الجزيرة والسجن في منتصف الليل ، العمارة في صحبة ، والوطن العربي في قصة السفر» .

ومن خلال رصد هذه الأمكنة اتضح أن القاص قد بدأ أمكنته من المحصور المغلق ، المحاط بكل قيود التقاليد والخرافات ، إلى السير قدماً وفق نسق منهجي اجتماعي كي يوسع دائرة هذه الأمكنة التي أوصلتنا إلى الوطن العربي ، المكان الواسع ، وهذه الأمكنة قد حملت دلالات بنيوية اجتماعية مهمة جداً ، ووظيفية على نطاق دلالي كبير ، حيث جعل القاص المكان

---

(٢) جميل صليبيا ، **المعجم الفلسفي** ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٨م ، ص٤١٢ .

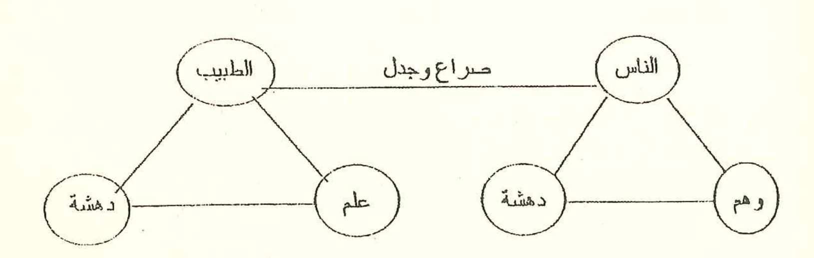
(٣) إبراهيم غلوم ، م . س ، ص ٦١٨ .

والإنسان وحدة متكاملة يقوم بتحريكهما بحسب البنى الاجتماعية والتطورات الفكرية . عبر خلق جو من الصراع بين العادات والتقاليد الساذجة من جهة ، وموضوعية التفكير وعقلنة الموقف من جهة أخرى .

إن تداعي هذه الأمكنة وتسلسلها جاءت بناءً على التراكيب المتوالفة والمتتابعة بغي الوصول إلى أهمية هذه الأمكنة في حقل التغيير ، لأنها مفاتيح التخييل عند القاص ، لذا سنقف عند ثلاثة محاور مكانية حملت مدلولات اجتماعية ، وإيقاعات جمالية ونفسية كانت من صميم اهتمام الخطاب النصي الذي اشتغل عليه القاص ، مما كشفت لنا هذه الإيقاعات الطاقة الإبداعية الداخلة في التفاعل الحي والمرجع الفعلي لها من دون مقاصد الدلالة السطحية ، بل مقاصد الإيحاءات الماثلة في حركتها الواقعية تحت رؤية مجهرية سلطت الضوء على البنية الاجتماعية .

أولاً : المنزل الكبير في قصة الحداد

جعل القاص البيت مكاناً للرجل الميت ، وهذا البيت له مساحة واسعة يكون المسجى في وسطه ، وحوله الناس يبكون ويضربون على الرؤوس ، ومن هذا الموقف الدرامي يرصد القاص حركة الناس المجتمعة ، مركزاً على الصراع الجدلي الذي استمر أو تطلب ثلاث شهادات وفاة يحررها الطبيب . صراع بين الطبيب والناس . . بين الحياة والموت . . بين ما قد يكون خُرافة والعلم وبين الوهم والحقيقة .



«لا داعي لفحصه . . الميت ميت ! .
لقد عاد للحياة .
وهل يقر العلم أن يعطس الموتى ؟ .
إنه سينهض من جديد»[٤] .

حوار وجدل دائران في مكان أساسي في القصة ، هو المنزل الكبير ٠٠ مكان تلاقح الأفكار وتلاقي الحوارات ، بين الفكر والعلم من جهة ، ومعتقدات الناس وعوالم الخرافة والظنون من جهة أخرى . فالموت والحياة صراع دائم وقائم منذ فجر التاريخ ، وإلى قيام الناس من نومهم العميق للمثول والحساب . لم يذكرهما القاص لذاتهما وبدلالاتهما المعروفة ، بل كان وراء ما ذكره دلالة بنيوية ، وهي صياغة الأمل على وجوه الناس ، وموت الرجل أو تمدده ، ثم إدخال الحركة فيه ، وتكرارها هو تنفس صعداء الأمل والتشبث بالحياة داخل النفوس البشرية .

إنه مغزى فني وفكري في آن واحد ، وهذا الالتقاء داخل البيت الكبير والجمع الغفير مع الجدل الدائر يجدد الأمل ويجعل الطموحات تتنامى على أرضية الواقع الاجتماعي المعيش في ساحة المنزل الرحبة حتى تعطي أكثر في فضاء الطموح رغم خصوصية المكان ، إلا أن الإيقاع الجمالي من خلال سردية الخطاب يبرز لنا مدى تمسك الإنسان وتشبثه بأي خيط يربطه بسعادة كان ينشدها ويتوق لها ، كما أن القاص حاول أن يوضح علاقة التباين وضدية التفكير بين الجوهر والمظهر ، والانفصال الكبير بينهما ، إذ هي الوتر الأساسي في عرف المتن الحكائي .

ولكن لِمَ اختار القاص هذا المكان أو هذا البيت من دون سائر البيوت ؟

لقد جاء الاختيار بحسب ما نعتقد ليعطي المكان بعداً جمالياً ، وهو ارتباط الإنسان مع أخيه وجاره في مكان دائم ، التجمع والتواصل المتفاعل ،

---

(٤) محمد عبدالملك ، رأس الغروسة ، طب ١ ، البحرين ، مطبعة الفجر للطباعة والنشر ، ١٩٨٧م ، ص ٧ .

وقياس التماسك ، وكذلك توضيحاً لمكانة الإنسان في محيط العلاقات الاجتماعية والدائرة المكانية .

أما الصراع الذي تعامل القاص معه في البحث لمعضلة التعلق بالوهم والخرافة ، والعادات القديمة ، إذ دخل وإياها في عوالم التغيير وعدم الاستسلام ليختار مكاناً يستطيع من خلاله أن يبني جسراً من محاولات لهذا التغيير ، ويردم بعض حفريات التعلق بالأعراف الاجتماعية والقديمة البالية التي لا تصلح أن تكون لباس الإنسان المتعلم بعد محاولات أركولوجية فيها ، لذلك يجب أن يكون السعي وراء هدم كل قيودها ، وتفكك روابطها .

ولكن هل هذا الرجل الميت هو ذلك الضمير الإنساني الذي يتأرجح بين ما هو وراء الإنسان وما يجب أن يكون في الأمام أم هو الضمير الذي يتفرج على الصراع القائم بين نقاء السرائر وجفاف الحلوق أم هو تلك الأحلام المحطمة التي تحاول التسلق على جدار الخرافة مرة ، والمستقبل الواعد مرة أخرى ؟ إنها أسئلة ترغب سد ثغر التقاطب الهدام .

ثانياً : المطار في قصة الفتنة

يختار القاص إيقاعاً فنياً وجمالياً يدق إسفين العادات والتقاليد .. هو المطار ، إنه يحمل مفهوماً واضحاً عند الناس جميعاً من دون استثناء .. مكان يستطيع المرء الوصول إليه عبر قنوات فنية وإدارية واقتصادية ، وجاء تناوله في قصة الفتنة ليثقب دائرة أعراف المجتمع الاجتماعية التي باتت غير صالحة لمجتمع يتطور اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً .

إن مكان المطار طرح ذكي من القاص ، إذ جعل المرأة - وهي بطلة القصة - تلعب دوراً في محاولة التغيير ومحاربة القديم برغبتها في دخول البلد التي نزلت مطاره . ولكن هذا النزول لم يستقبل بطريقة حضارية تتوافق ومعايير استقبال القادمين أو المغادرين إلى الخارج من قبل موظف المطار .

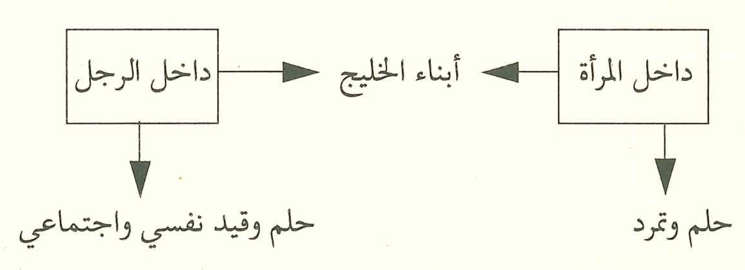
وعلى الرغم من أن كل الإجراءات القانونية المطلوبة عند أجهزة المطار صحيحة ، فإنّ التعلل برز من ثقب إبرة العادات وناموس التقاليد الموسومة على

أبناء المجتمع وخصوصاً على بناته ، حيث لا تسمح هذه المرفولوجيات للفتيات وهي بهذه الهيأة التحررية في اللباس فضلاً عن دهشة واستغراب الموظف من اسمها .

- «اسمك مثير يا آنسة ‥ ؟
- دخولك سيكلفنا الكثير يا آنسة ‥؟
- أنا في زيارة عاجلة ولن أمكث أكثر من يومين ‥؟
- أعدك أن أحافظ على عاداتكم وتقاليدكم
- ترتدين عباءة ـ تتحجبين ‥ تخفين كل هذه الفتنة ![٥] .

إنّ جماليات المكان تأتي بوجود هذه المرأة السفور في قاعة المطار التي خرقت الجدار الحصين للعادات والتقاليد ، وباعدت الغيوم السوداء عن مكانها الطبيعي ، إذ يعني لنا دخول هذه المرأة هو دخول عادات جديدة على المجتمع الذي تحكمه قوانين وأعراف وقيم اجتماعية لا تتفق وما هو قادم . قيم كانت ولاتزال ملازمة لأفراد المجتمع سواء أكانوا من الرجال أم من النساء على الرغم من حلمهم بالتغيير والتطور .

- «تركت النساء الحاضرات في القاعة عباءاتهن وبراقعهن واسترخين»[٦] .
- «إنها رأت أنظار الرجال متفرسة ، وأنظار النساء حالمة ترنو إليها»[٧] .



---

(٥) محمد عبدالملك ، م . ن ، ص ١٦ .

(٦) محمد عبدالملك ، م . ن ، ص ١٣ .

(٧) محمد عبدالملك ، م . ن ، ص ١٩ .

إن المطار مكان التنقل والالتقاء .. لم يكن مكاناً تقليدياً في وظيفته بالنسبة إلى المغادرين أو إلى القادمين، ولم يكن مهبطاً للأجساد المعدنية. فهذه كلها دلالات تقريرية سطحية واقعية لا تعطي البعد البنائي والإيقاع الجمالي لدور كلمة المكان المطار.

والمطار مكان نهاية مرحلة قديمة ينبغي النظر إليها، والغوص في إشكالياتها وتحولاتها، وهي القيم والعادات والقيود النفسية والاجتماعية التي قيدت أبناء مجتمع الخليج، وكأن حلم التمرد ومحاولة كشف اللثام عنها هو المسافر المغادر، الحر الطليق الذي يضع أصابع قدميه على أول عتبات المطار.

ويكتشف لنا هذا التمرد من خلال ترك العباءات وخلع البراقع، كما جعل القاص مكان المطار بداية لطريق جديد في خضم عملية التأثير وتلقي الجديد من خارج الحدود الجغرافية المحصورة، وهذا التأثير يخلق عالماً جديداً بقيم مختلفة وأعراف متقدمة، لتشكيل البناء الفكري والاجتماعي المخالف للبنية المجتمعية السابقة.

فالمكان الذي اختاره القاص يعطي دلالة الدخول الطبيعي والعلمي من دون استطاعة ابن المجتمع أن يمنعه، فالتغير المنشود لم يكن حلماً ووعياً عند القاص، بل أنه استطاع أن يوظف رغبات النساء وطموحاتهن، لأن أكثر من في المجتمع يحلمن به، بالإضافة إلى الرجال وإن كانوا حذرين في التعامل معه، لأنهم هم لا يرغبون أن يروا ذلك في نسائهم وذويهم، إنما يتمنون تواجده في المجتمع.

من هنا يبرز لنا القاص الثنائية الضدية في الحلم والوجدان، وفي القيد الاجتماعي النسائي والرجالي، غير أن الواقع المرجعي والمعيش يؤكدان أن المعادلة تكمن في محاصرة المرأة بالقيد النفسي الاجتماعي على الرغم من الحلم والرغبة، والرجل ما هو إلا ذلك الكائن الذي يتمرد على كل القيود التي يفرضها هو على أقرب الناس له، ويسعى إلى تحقيق حلمه ونزواته.

ثالثاً : الفندق في قصة بهجة

ينقلنا القاص مرة أخرى إلى بنية فنية جديدة ، وإيقاع مكاني تتمظهر فيه علامة جمالية ترسم بخيوط عريضة على أوراق المكونات المجتمعية عبر العادات والتقاليد .. هذه البنية هي الفندق الذي جعله الكاتب مكاناً لتلاقي الإرسال والاستقبال . إنه مكان يحمل في طياته دلالة التطور ، وساحة مهيأة لتبادل الأفكار والآراء ونقل الحقائق ، بل وملاقاة الجنسيات المختلفة ، مما يؤدي هذا التواصل غير المباشر إلى التقاء الآتي من أمكنة مختلفة والمقيم المحصور بين فسحة مكانية معينة محاطة بمجموعة من القيم ، النازل المؤقت أو الدائم وبين القادم ، بين التقاء الحلم والواقع .

وقد جاءت هذه الجمالية المكانية في إحياء حفلة زواج ، ونحن نعلم أن الزواج أو إحياء حفلاته له أمكنة متعددة بحسب المستويات الاجتماعية والاقتصادية ، وبحسب الرؤية التراثية لأسر الزوجين ، فهناك : البيت ، المسجد ، المأتم ، النادي ، الخيمة ، الفندق . . الخ .

وحين يختار القاص في متنه السردي هذا المكان ، فهذا يعني القفز على الأعراف القديمة ، وخصوصاً في مسألة الاختلاط بين الرجال والنساء ، كما يوضح الدخول بكل قوة في هذه الأعراف من نوعيات متعددة حملت دلالات بارزة ، نوعية الأكل ، الشرب ، طريقة التناول ، نوعية الملابس بالنسبة للعروسين والمدعوين أيضاً ، طرائق التعبير عن الفرح والأنس .

«توزعت الأضواء على الوجوه والمقاعد ، تحرك النُّذل بملابسهم المتشابهة النسق ، تلألأت القاعة الكبيرة بالثريات والنقوش والسجاد ، ابتسم الحضور وتبادلوا الأحاديث ، أصغوا إلى عزف الفرقة وتحدثوا ، وشربوا ، طفح البشر على وجوه الجميع ، ليلة سعيدة بعد تعب الأسبوع وغداً نهار الجمعة ، السهر حتى الثانية عشرة والواحدة والنوم العميق حتى منتصف النهار»[٨] .

كل الدلالات الإيجابية لأهمية المكان / الفندق قد برزت في هذا السرد

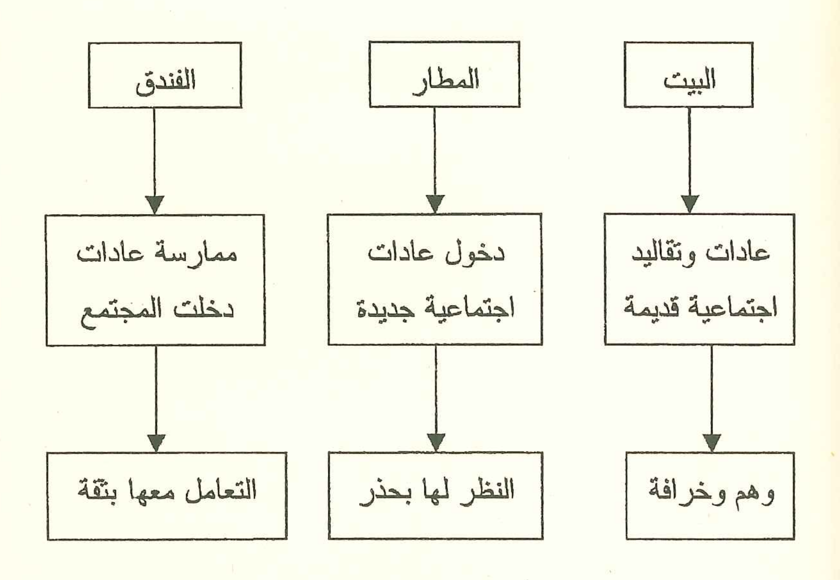
---

(٨) محمد عبدالملك ، م . ن ، ص ٢٣ .

النصي من خـلال تناوله لمسـتويات اللغـة التي تكشف عن أهميـة المكان والنظرة الاجتماعية في ضوء حلم التغيير ، وتبديل أساليب إضفاء السعادة ، والتطلع إلى غرسها في أجسـاد تواقة للمتعة والأنس والسهر .

وتكمن هنا التجليات التي يحاول من خلالها الفرد التمرد على القديم والتطلع دوماً لعالم أفضل وحياة أجمل ، وكأنـه لا يريد فهم الواقع فحسب ، بل تغييره أيضاً . فالدعوة هنا إلى المجتمع لكي يثـور ضد هذه العادات ، ويمارس سلطة التغيير بحكم تفسير الواقع وكشف زيفه .

إن الأمكنة التي تناولها القاص في القصص الثلاث حملت في ثناياها قيماً قديمة وصلت إلى حد الخرافة والوهم والصراع بينهما وبين ما هو الجديد ، ثم وضحت الرغبة في استقبال قيم جديدة ، وأخذها سواء أكان ذلك عن طريق حلم التمرد أم حذر القيد .



إن الأمكنة قد ركبت في إطار انطباعي وبمكونات مسبقة من تداعيات معاشيـة في عمق الفكر الثقافي والاجتماعي للقاص ، ولإدراكه بأهمية المدلولات المكانية في عملية الإبداع التي تناولت بتركيب جديد ، مازجاً بين

القيم كي يبعد أعرافاً جثمت على جسد المجتمع فترات من الزمن .

إن المجموعة كلها تزخر بالقضايا الاجتماعية والنفسية والصحية التي دخلت فيها إيقاعات الحزن والكآبة والعتمة والظلمة والاضطراب النفسي للتمحور حول التركيبة الاجتماعية والمعاناة النفسية التي أصابت شرائح المجتمع وبعض فئاته . حيث نرى ملامح الفضاء الحكائي يلجأ القاص إليه بهدف اختلاق جو من التداخل حول أهمية المكان ، ومدى قدرة الوعي في محاولة التخلص التدريجي من القيود المفروضة اجتماعياً ، والملتفة حول أعناق المجتمعات الخليجية .

المعاناة المفروضة التي قام بها القاص كانت مكسورة بالزخرفة الفكرية واللباس الفني ، وقد أعطته الأمكنة رؤية ثاقبة تعكس نمو الأحداث والشخصيات ، والجهد الفكري في صورة المتخيل الذهني لهذا الواقع ، لأنّ المكان يجسد المعاناة الاجتماعية سواءً أكان ذلك في خصوصية هذا المكان أم في عموميته ، لذا فهو صوت يستفز العمل إياه ليقوم بالصياغة والتوغل في عالم المتخيل السردي في النمط الاجتماعي الذي يعاني منه كل أشكال البنية الاجتماعية .

إن الأمكنة المتناولة في جسد النص السردي أمكنة مادية متخيلة ، بينها وبين رمزها انزياح ومفارقة ، أي بين الصورة الذهنية لهذه الأمكنة والصورة المتخيلة لها ضمن تطور حياتي أقام القاص معادلته الثنائية .

أما مرجعياتها فإنها مشتركة ومرئية ، يراها الكاتب في وهج علاقته بها ، حيث جاءت إشاراته اللغوية واحدة من دون فوارق ، لأنها تدق إسفين التغيير الاجتماعي في رحم المجتمع السوسيولوجي .

وأخيراً . . نقول إن القاص هو شاهد إثبات على نمو الوعي في التعامل مع هذه الأمكنة التي سعت جاهدة بفكره لتحطيم القوالب القديمة المؤطرة ، والتطلع إلى بناء جديد فيه إيحاءات شكلية ومعنوية ذات دلالات جمالية .

عمارة الماضي وقبو الحاضر
الصقعبي في سجن العادات والتقاليد
قراءة في مجموعة الكاتب السعودي
عبدالعزيز الصقعبي
(أنت النار وأنا الفراشة)



كثيرون هم المبدعون الذين أسهموا في إبداعات متعددة سواء كانت ضمن مجال واحد أم في مجالات متنوعة ، وهذا الكاتب السعودي عبدالعزيز صالح الصقعبي يدخل مجال الإبداع الأدبي من أبواب متعددة ، كتب في السرد الروائي فأصدر رواية له بعنوان « رائحة الفم » في العام ١٩٨٨م ، وفي المسرح بمسرحية « صفعة في المرآة » في العام ١٩٨٨م ، لكنه أسهم في السرد القصصي بأربع مجموعات قصصية ، حيث صدرت الأولى في العام ١٩٨٣م بعنوان « لا ليلك ليلي ولا أنت أنا » ، أما الثانية فهي « الحكواتي يفقد صوته» في العام ١٩٩٠م ، وجاءت المجموعة الثالثة « فراغات » في العام ١٩٩٢م ، وأتبعها بالرابعة « يوقد الليل أصواته ويملأ أسفارهم بالتعب » في العام ١٩٩٣م ، ويقف قرابة سبع سنوات ليصدر مجموعته الخامسة تحت عنوان «أنت النار وأنا الفراشة » في العام ٢٠٠٠م .

نقف هنا متأملين هذه المجموعة القصصية التي اشتملت على أربع عشرة قصة قصيرة هي (القبو - مهيوب - الرحيل في صخب الصمت - سوداء .. سوداء - حنان وتفاصيل الذاكرة - أنت النار وأنا الفراشة - عند ما يغني السمر تكون إغفاءة فتنتابني النشوة - السديم - الوحل - غابة الوجه - أقنعة متعددة والوجه واحد - حتماً .. امرأة أنت - ما تبقى منك ليس لك .. مقاطع من سيرة الناحل - وجه زينب الذي ..) .

ومن هذه العناوين تتضح تلك المساحة التي فتحها الكاتب على مجموعته القصصية في حدود البناء المترابط في حصار الماضي والحنين لذكراه عبر الرحيل الذي قد يكشف عن علامات الخوف والحزن ، بل السكون عند الاتقاء والحذر ، فالأمكنة التي تعامل معها الكاتب تكشف عن حركة الانتقال والترحال المصاحب إلى تلك الثنائية المتقاطبة في الصخب وإعلاء الصوت والضجيج ، مع تلك العلامة الساكنة في جدار القلب الذي يوزع حناناً ورقة ورحمة ، غير أن أمكنة السرد أدخلت المتلقي في البحث عن هذا السديم المعني عند الكاتب ، من دون أن يعرف إن كان هو الضباب نفسه أو ذلك الشيء الذي يذكر هنا أو هناك ، وبخاصة حين يأخذنا هذا الضباب

إلى مساحة الوجوه التي تعددت في عناوين القصص .

إنّ الاهتمام ببعض الأمكنة في معظم القصص ، مثل : المقهى والتمثيل والبيوت الطينية والمطار ، أعطى دلالة التأكيد على الدور الذي يجب أن يلعبه المكان في حركة الاتصال بين حضارة الأجيال المتعاقبة ، بين حضارة الماضي وحضارة التقدم السريع ، بمعنى كيف يستطيع الإنسان في هذه البقعة الأرضية التي رسمها الكاتب في متخيله ، وتكون الفاعل الرئيس في مادته السردية أن يتعامل مع التطوّر والتقدم الحضاري والصناعي .

هذا ما حاول الكاتب النبش فيه ، وكشف عوراته بحسب الرؤى ، لذا تعامل مع مكان المقهى في ثمان قصص ليس من أجل بيان هذا المكان فحسب ، بل تعامل معه بوصفه علامة من علامات التجمع البشري ونافذة للتواصل بين ما هو ماض وما هو حاضر ، وليقدم إسقاطاً على تلك العادات والتقاليد التي تفرض على المرء مكان الرؤية واللقاء ، وتحصره في دائرة التمتع الليلي المشحون برداً أو رطوبة ، ففي قصة الرحيل في صخب الصمت يقول الكاتب : «أرتمي على كرسي متطرف في مقهى صغير ·· أطلب شاياً ·· كأس ماء ·· زجاجة (كولا) [(١)] ، وفي قصة سوداء ·· سوداء يقول : «توقفت بنا السيارة عند المقهى خارج المدينة ·· وجدت نفسي أجلس تجاهك على كرسي مملوء بالصدأ »[(٢)] ، وفي قصة السديم يقول : « المقهى ·· عوض الدوخي يغني ·· صراع بين البيض والخضر ·· البحث عن الأفضل ·· استكانة شاي »[(٣)] .

من هذه النماذج يتمظهر لنا طبيعة المكان الذي ترتاده الشخصيات القصصية ، فهي مقاه شعبية لم تأخذ ملمح التمدين والتحديث سواء أكان

---

(١) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، **أنت النار وأنا الفراشة** ، طب ١ ، بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ٢٠٠٠م ، ص ٩٢ .

(٢) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٤٠ .

(٣) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٩٢ .

في الشكل أو في الخدمات أو في المكان الواسع ، فهي مقاه قد شيدت لقتل الوقت ، المرتاد لا يعرف كيف يتأمل المكان ويطلب من ، الماء والشاي والكولا في دفعة واحدة لشخص واحد ، وهي سوائل مختلفة حرارة وبرودة ، كما أن المرتاد لا يهمه المكان بقدر همه تلك الحالة النفسية التي يعيشها . فهل يتناول الماء أو الشاي أو الكولا أو الجلوس على الصدأ أو البحث عن ضالته ؟؟

كما أن التمثيل البارز في القصص هو ذلك الطموح المحاصر والمقيد بذكوريته عند إنسان المنطقة وهو إحدى المعضلات الشائكة في بلورة الصحوة الحضارية ، تشييد البناء وارتفاع العمارات والمطارات وشق الطرق هي علامات التمدين الظاهري ، ففي قصة القبو يقول الكاتب : « لقد استطاعت نفيسة أن تصعد من خلال الغرفة الصغيرة إلى شقتهم بالدور العلوي .. بالأمس صعدت معها إلى شقتها .. رأيت بيوت الحي الطينية كقطع صابون أصابها الماء وبدأت بالذوبان .. كان الهواء حقاً .. يا لسعادتها »[٤] . ولكن ماذا عن التكيف والتعامل مع كل ما ينتسب إلى طائفة التطور والتحضر في بنيته الداخلية ؟ أي كيف نرى هذا التمدين وبأية وسيلة يمكن لنا التعامل معه ، وتعطينا التحول الفعلي ؟

حاول الكاتب أن يطرح بعض القضايا التي يراها ذات أهمية للمتلقي على الأقل في تلك المساحة التي يقصدها ، فلجأ إلى عقد المقارنات غير المباشرة بين ما هو قديم في البناء والتشييد وتلك العمارة التي كان الأطفال يحلمون بدخولها والركوب في مصعدها ، « حلم لأطفال الحي أن تنتهي تلك العمارة الكبيرة في مدخل الشارع المؤدي إلى طريق واسعة تدخل بها السيارات القادمة من مدن أخرى »[٥] .

أو في العادات والتقاليد ، « من سيسكن به ؟ لقد استأجرته شركة أجنبية وسيسكن به العمال والموظفون . .. سيأكلون لحم الخنزير وسيشربون

---

(٤) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ١٦ .

(٥) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٧ .

الخمر ‥ ستمتلئ القرية بقاذوراتهم »[٦] ، أو في رؤية الفرد لهذا وذاك من خلال الزواج المبكر « زوجني والدي وأنا في سن الطفولة ‥ خاف على ابنة أخيه أن تتزوج غيري »[٧] ، أو الزواج من الأجانب « قصّر من شعره ‥ بدا أنيقاً ‥ تزوج من (أنيتا) الألمانية ‥ اعتنقت الإسلام ‥ »[٨] ، أو في طريقة التعامل مع الآخرين‥ الخ .

بمعنى أنّ الكاتب يسعى إلى طرح بعض القضايا ، ويدعو من خلالها إلى التأمل في نوع الاتصال بين الحضارات ، ومدى القدرة على خلق نسيج من التلاحم ، وإذا كان القبو والبيوت الطينية هي سكن للإنسان في فترة ماضية معينة ، فيقابل ذلك العمارة التي باتت اليوم هي السكن الملائم للمرء وعلامة من علامات التمدين والتحضر لما تتميز به من وسائل الترفيه والمتعة البصرية والقلبية .

ويضيف الكاتب أن الرؤية ينبغي أن تتحرر من براثن العادات والتقاليد البالية التي تكالبنا عليها وكأنها نواميس ثابتة لا تتغير ، بل المتصدي لها قد يدخل في محيط العصيان أو التجني أو الكفر على الرغم من أن الكثير من هذه الأعراف لم تعد ذات فائدة ، ولذلك يعتقد الكاتب - بحسب ما نرى - الذي حاول الهروب من محاصرة النفس لتكون متحدثة في القصص إلى تعويض بالسارد ، فأن الوقت قد حان لكي نخرج من حصار العرف والعادات ، وأن نخرق حاجز الوهم الماضي والانطلاق نحو الحضارة والتقدم .

إن الوقوف عند هذه الموضوعات والتركيز عليه ونحن قد فتحنا بوابة القرن الواحد والعشرين غير مجد ، بل إن الحديث عنها ولى ورحل بعيداً لأننا تجاوزنا هذه المرحلة في منطقة الخليج العربية ، ألم يركز الكاتب الخليجي منذ الثمانينيات على هذه الأنواع من الكتابات ؟ ولماذا الحديث عن عادات قديمة يعرفها الكثيرون بأنها لم تعد صالحة لهذا العصر ؟ ولماذا نقف عند نوع البيت

---

(٦) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٧٨ .

(٧) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٦٣ .

(٨) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص٦٤ .

ومدى تقبّل الآخر لما هو جديد ؟ « الذي علمته أنها قطعة من الحديد تفعل ذلك !! قال الشيخ بصوت متهدج : آمنت بالله ٠٠ حتماً سيأتينا هواء فاسد»[٩] .

أليس الأجدى بنا أن نطرح القضايا التي تهم الإنسان في كل مكان دون تحديد جغرافي أو تاريخي أو مدني ؟ وبخاصة أن المجموعة القصصية صادرة في العام ٢٠٠٠م ، إننا شبعنا قراءة واطلاعاً وتحدثاً عن العادات والتقاليد الاجتماعية والأعراف المورفولوجية والمقارنة بما هو قديم وجديد . إننا اليوم بحاجة إلى رؤية فاحصة ومفككة لكل هذا الكم لكي نخرج بقيمة فنية وجمالية تكرس دور التراث الشعبي المتحرك الذي يقدم المادة اللغوية المفيدة للمتلقي ، وتقلب موازين التأمل ، وتحاول إلغاء أحلامنا التي تبحر بنا في سماء تلك الشعوب أو القبائل التي لا تزال تجهل ما حولها ، في ضوء الارتباط بالإنسان عامة ، وليس الوقوف عند نمطيتها الاجتماعية .

وما يؤكد تعامل الكاتب في حدود هذه الأعراف تناوله إلى الشخصيات ، فهي شخصيات ذات ملامح تكاد تكون واحدة ، أي أنها تحمل الملامح الداخلية التي تتحدث عن الهواجس والانفعالات تجاه الواقع المتصف بالمحلية والخصوصية .

إن بعض الكتابات التي تهتم بهذا النوع لا محال تقف عند الحسرة والعجز أو الدهشة أو عدم القدرة على الصنع والممارسة التمدينية الفعّالة التي تكشف عن رؤية حضارية وثقافية . فالكاتب أعطى هذه المجموعة صفة الوظيفة الاجتماعية حيث نهج أسلوب الرؤية البصرية للواقع المعيش ، ونقله عبر انتقاد العادات والأعراف ؛ لأن القصص كلها هي الصورة الناطقة لهذا الواقع والحقيقة الماثلة أمامه والتي تبرز بعض القيم الإيجابية أو السلبية ، من دون السعي إلى أن يحوّلها إلى مدركات ذهنية ودلالية ولغوية بعد مزجها بالمتخيل .

---

(٩) عبدالعزيز صالح الصقعبي ، م . ن ، ص ٩ .



القيم التربوية في الصبي و قطرة الماء
«حكايات للناشئة»
قصص أطفال
قراءة في مجموعة الكاتب البحريني
حمد النعيمي (*)

(*) حمد النعيمي كاتب بحريني اهتم بكتابة الكلمة المفرحة التي تدخل القلوب مباشرة .

ومن أعماله المنشورة :

١- الكلمة الدواء ، ثلاث مجموعات .

٢-عِبر من جدك يا ولدي ، مجموعتان في كتاب واحد .



إن الكتابة عن عالم الطفولة والناشئة يشوبها المحاذير والحواجز الفنية والإبداعية والتواصلية بين عقل الكاتب ومتخيله الذهني ، ومستوى التفكير عند الطفل ، ودرجات التقبل ساعة التلقي ، ومن يعطي نفسه الحق في الكتابة عن هذه الفئة العمرية يكون متسلحاً بأدوات التخاطب والتفاعل معها ، فالارتحال إلى عوالم الطفولة يتطلب الولوج في غياهب الميول والاحتياج الذي يتكرس بين الحين والآخر عند هذه الفئة ، لذلك نرى العديد من الكتاب دخلوا دهاليز هذا العالم سواء من أبوابه الشرعية أم من نوافذه الخلفية .

فهناك ممن لم يستطع الصمود في الحفر والتنقيب عن لغة فنية تقدم للأطفال ، بل هربوا مذعورين ، ولكن هناك مَن لايزال يلج ويكتب ، غير أن الأدوات الكتابية مكررة ومعروفة عند الطفل قبل الكاتب ذاته ، ألا وهو خلق الانسجام والارتباط الأبدي بين علمي الطفولة والحيوان ، وكأن هذين العالمين هما أساس التأصيل القيمي ، وغرس المبادئ والمثل لدى الأطفال .

إن صعود الكاتب البحريني حمد النعيمي - المعروف بكلماته الشفافة ، وروحه الندية التي كانت ولاتزال تعتبر الكلمة هي الدواء والعلاج الحقيقي للإنسان لكي يخرج من عالمه المأساوي - على عتبات عالم الطفولة يعني الدخول في تجربة فنية وإبداعية تعتبر في ذاتها مغامرة ، لكن هذه المغامرة هي التي حاولت أن تلغي الشكل الرتيب والتقليدي في العلاقة بين الإنسان الطفل ، وبين الحيوان الأليف .

حاول الكاتب تأصيل قيم إنسانية ، وعلاقات حميمة بين الناشئة والمحيط البيئي والمكاني ، ومجمل الكائنات الحية ، أي بين الطفل والطير والحيوان والإنسان ذاته ، بهدف التأكيد على ضرورة النبش في مكوّنات الطفل النفسية تجاه محيطه . والتمسك به في صورته كفرد في المجتمع ، يجب أن يحافظ على كل ممتلكات هذا المجتمع أو ما يتحرك في فضائه .

لقد انطلق الكاتب في مجموعته « الصبي وقطرة الماء » الصادرة في العام ١٩٩٦م ، من بؤرة رئيسة حاولت أن تظهر وتنمو وتتحرك في كل القصص .

وهي بؤرة الإحساس بدور التربية ، أهمية الحقل التعليمي ، وكيفية تأصيل القيمة الأخلاقية والإنسانية ، وقد جاءت القصص السبع حاملة هذا الهاجس الذي عبر عنه الكاتب منذ الوهلة الأولى في أول قصة في المجموعة .

ومن هاجس التأصيل وتقريب الأطفال إلى مكوّنات الطبيعة وحياتهم اليومية ، ركز الكاتب على إخراج المجموعة في شكل جذاب محبب ، فقد جاءت بألوانها الزاهية الهادئة التي عبرت عن أهمية الشمس والأرض والتراب والخضرة ، فضلاً عن التدرج الذي تعمده الكاتب داخل المجموعة مع اللونين الأبيض والأسود ليقدم الإثارة ، وشد الانتباه ، بل لعبت الألوان كلها دوراً في خلق علاقة تواصلية بين الطفل وبيئته المحلية .

أما الرسومات التي وضعت لكل قصة فكانت دليلاً إيحائياً وتوضيحياً لهذه الفئة العمرية ، حيث حولت اللغة الحروفية والرمزية إلى لغة الرسم والصورة ، مما أعطت هذه المجموعة روح التمازج بين الكلمة والصورة ، وهذا يؤكد دور الكاتب في تبسيط المفردات اللغوية وتحويلها إلى لوحات بصرية قريبة من عالم الطفولة ، لكي يتحسس الطفل أهمية الكلمة ودورها في العمل الإبداعي .

لقد ساهمت عناوين المجموعة على إبراز الجانب التربوي والهدف التعليمي من القصص ، فكان الكاتب يرمي من وراء هذا كله إلى كشف العلاقات الإنسانية ، ومدى تأصيل القيم فيها ، ذلك عبر علاقة الإنسان بالحيوان أو الطير أو الأرض أو النبات أو الإنسان ذاته ، وفي ضوء هذه العلاقة يكمن هدف الكاتب الذي توارى خلف أستار الشخصيات الخيّرة حتى يقدم رؤيته إلى المجتمع ، وما ينبغي على هؤلاء الأطفال من عمل تجاه المجتمع والواقع المرجعي المعيش الذي لا ينفصل عنه البتة .

ركز الكاتب على نسيج علاقة إنسانية حميمة بين المعلم والتلميذ ، تسودها المحبة ومؤشرات الإخلاص ودلالاتها الاحترام وأبعادها الرعاية ، وقد برز هذا في قصة « الصبي وقطرة الماء » وفي دور المعلم وهو يطرح السؤال تلو الآخر لتتلقاه التلاميذ ، فضلاً عن الشكر والتقدير والتعزيز ، وجاء الدور نفسه

في قصة « المعروف » في دائرة المفردات التشجيعية التي كتبها المعلم في دفتر التعبير « شكراً لك ، لقد ناقشت موضوع الطبيب وأجدته بكفاءة ، أتمنى أن أراك طبيباً في المستقبل »(١) .

وهكذا كانت كلمات التشجيع وإطلاق علامات الطموح في نفس التلميذ كبيرة وعظيمة الشأن ، حتى تحقق هذا الثناء ويصبح التلميذ طبيباً ، وليس غريباً أن تكون دوال الواقع المرجعي تتولد من خلال المتخيل الذهني ، ويصبح حقيقة ماثلة في المجتمع ، فضلاً عن رغبة الكاتب تقريب تحقيق الآمال والسعي الدؤوب نحو المستقبل المشرق .

وقد كان للمعلم دور كاشف لأهمية الإنسان بوصفه فلاحاً ، والأرض بوصفها مكاناً منتجاً ، وذلك في قصتي « محبة الوطن ، والفلاح الصغير والأرض » ويؤكد هذا الاهتمام من الكاتب على الوقوف الدقيق ، النظر العميق برؤية بصرية تأملية في الدور الذي يقوم به المعلم تجاه تنشئة الأجيال ، وكأن فساد هذا الدور يعني فشل المجتمع ، ونمو عناصره ، وصلاح هذا الدور يعطي المجتمع دفعات قوية ومثمرة إلى الأمام ، لذلك لم يقف الكاتب عند رسم الشخصية الإيجابية فحسب ، بل قدم الشخصية السلبية أيضاً ، مثل : شخصية الطفل الأحمق في قصة الصبي وقطرة الماء يقول : « تقول الحكاية يا أعزائي : إن هناك صبياً أحمق ، وكان دائماً لا يحافظ على الماء ولا يهتم بهذه الثروة العظيمة ، ولا يقدر قيمة قطرة الماء »(٢) ، وقصة عُبيد البطل يقول : « أنا عبيد بعد أن عاقرت المخدرات فعثرتني ، وأودت بي إلى دهاليز الظلمات والخوف والبرد والضياع ... »(٣) .

لم يعط الكاتب مجموعته القصصية فرصة إبراز شخصيات كبيرة السن

(١) حمد محمد النعيمي ، **الصبي وقطرة الماء «حكايات للناشئة»** ، طب ١ ، البحرين ، إدارة الثقافة والفنون ، وزارة الإعلام ، ١٩٩٦م ، ص ٣٥ .

(٢) حمد محمد النعيمي ، م . ن ، ص ٢٠ .

(٣) حمد محمد النعيمي ، م . ن ، ص ٤٣ .

إلا وكانت الفئة العمرية الأولى للإنسان هي محورها ، فكل القصص موجهة إلى هذه الفئة العمرية لما لها من دور مجتمعي ، فعليها أن ترى وتفكر وتعمل وتقيّم ما تقوم به ، خاصة أن الكاتب كان مُركزاً في سردياته القصصية على أهمية المكونات الحياتية ، لذا طلب من الأطفال قاصداً وغير قاصد أن يقدّموا رؤيتهم في الكلمة والصورة معاً ، أي ماذا يفعل الطفل حيال الثروة المائية والبيئية ؟ خاصة ونحن في دول الخليج العربية نعاني من شحة المصادر ونضوبها ، بالإضافة إلى الدور الذي يقوم به الأطفال حينما يرون طيراً أو حيواناً يتلوى من شدة الظمأ ، كذلك الدور ينصب في نظرة الإنسان تجاه الأرض والزراعة .

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يعط القارئ أو المتلقي فرصة البحث عن الإجابة فإن المجموعة القصصية حاولت طرح الأسئلة بطريقة غير مباشرة ، بل قام بدور السائل والمجيب في آن واحد ، من دون النظر إلى تفاعل المتلقي مع النصوص السردية الذي أعطاه فرصة القول والتصور وإطلاق الدلالات .

لكن الكاتب اختصر المسافات المفروض وضعها بين الكاتب بوصفه مرسلاً ، والمتلقي بوصفه مبدعاً لنص آخر على النص الأصلي ، كما قدم الحلول جاهزة باعتبارها تنطوي تحت دائرة القيم الإنسانية التي يتمسك بها كل فرد في المجتمع ، لأنها قيم يدعو لها ديننا الحنيف .

ومن منطلق الحلول الجاهزة بنى الكاتب حاجزاً لهذه الفئة العمرية يؤكد الكاتب أنه لا يريد إلى هذه الفئة الخروج من الإطار الذي رسمه ، وكأنه يدعو الأطفال لعدم الخوض في متناقضات المجتمع ، وخصوصاً أنهم لا يملكون الأدوات التي تؤهلهم لذلك .

إن المجموعة التي تميزت برسوماتها ولغتها البسيطة تحولت من السرد المباشر والغَرف من التراث ومفرداته وبعض مفاهيمه إلى فرض أسلوب الحوار ، والدخول في عمق المغزى القصصي عبر قصة رئيسة تتمظهر فيها قصة فرعية ، أو عبر موقف حياتي يريده الكاتب سواء في تأصيله أم في كشف زيفه .

أما اللغة التي تعامل معها الكاتب فكانت متسقة إلى حد كبير ومستوى الأطفال والناشئة نفسياً وفكرياً واجتماعياً ، بل كانت اللغة متفاعلة مع مضامين القصص أيضاً ، مما أعطى المجموعة فرصة خلق إثارة متلقي / الطفل ، أو المتلقي / الناقد . لذلك نشد على إبداع الكاتب ونطمح أن يسبر أغوار هذا العالم المخيف عند الكثير من الكتاب ، ويستمر في تقديم النتاج بغرض خلق حلقة الوصل ، وبناء الجسر المتين بين الكاتب والطفل . واقفاً على طرائق بناء السرد ونموه لكي نسعى جميعاً إلى تقديم رؤية عبر الطفل وليس عبر الكاتب ، حتى نؤكد دور المتلقي الإيجابي .



سيميولوجيا الحزن في (أغنية الماء والنار)
الحزن والحسد بوصفهما سجناً معنوياً
للكاتب البحريني عبدالله خليفة(*)

(*) عبدالله خليفة ، كاتب بحريني يكتب القصة القصيرة والرواية والمقالة والدراسات التاريخية والفكرية .

ومن أعماله المنشورة :

١- لحن الشتاء ، قصص قصيرة ، ١٩٧٥م

٢- اللآلئ ، رواية ، ١٩٨١م

٣- الرمل والياسمين ، قصص قصيرة ، ١٩٨٢م

٤- القرصان والمدينة ، رواية ، ١٩٨٢م

٥- الهيرات ، رواية ، ١٩٨٣م

٦- يوم قائظ ، قصص قصيرة ، ١٩٨٤م

٧- أغنية الماء والنار ، رواية ، ١٩٨٨م

٨- امرأة ، رواية ، ١٩٩١م

٩- الضباب ، رواية ، ١٩٩٢م

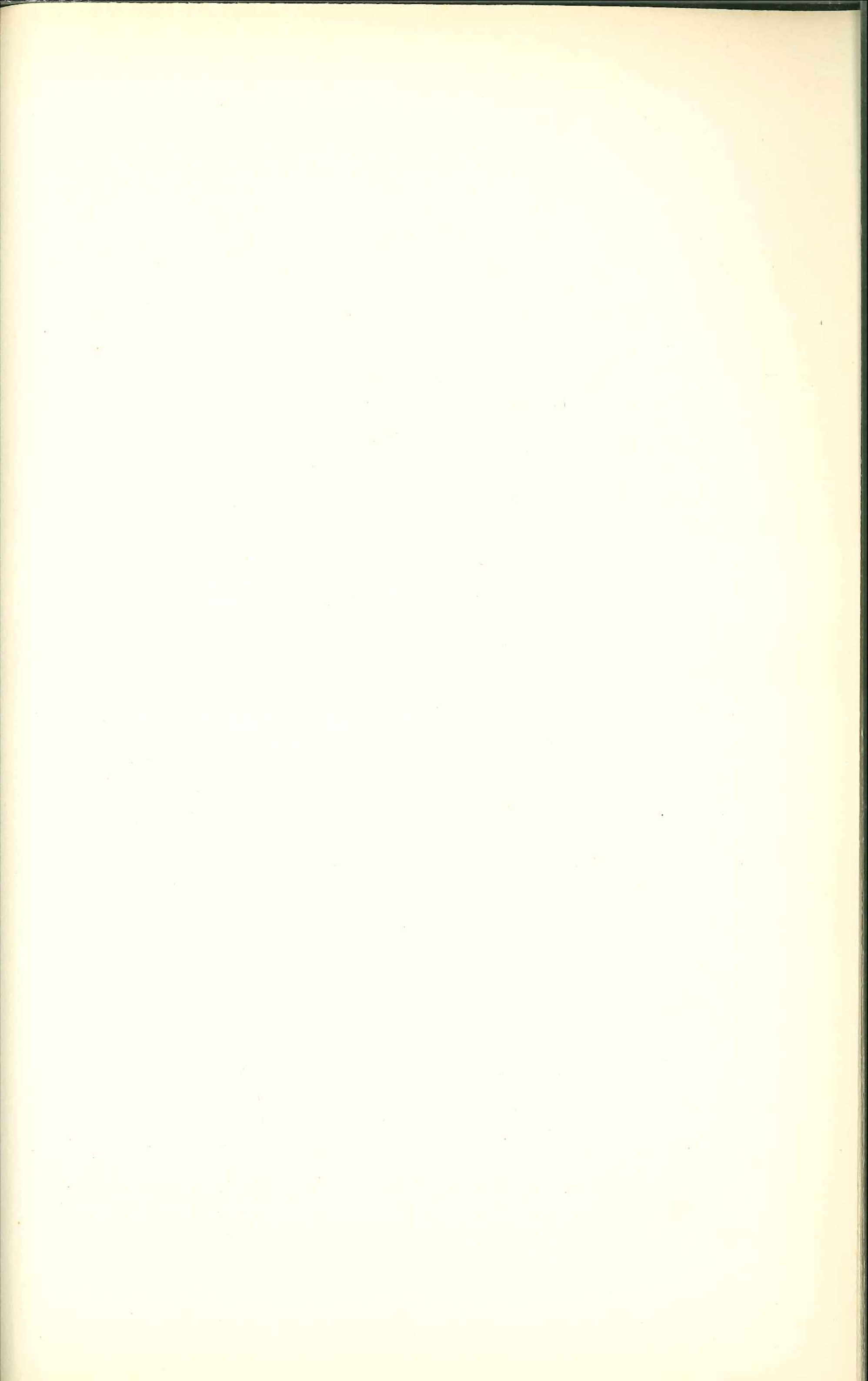
١٠-سهرة ، قصص قصيرة ، ١٩٩٤م

١١-نشيد البحر ، رواية ، ١٩٩٤م

١٢-دهشة السامر ، قصص قصيرة ، ١٩٩٦م

١٣-الينابيع ، رواية ، ١٩٩٨م

١٤-جنون النخيل ، قصص قصيرة ، ١٩٩٨م



حين الحديث عن أمكنة السجن ، يتبادر إلى المتلقي أنها أمكنة مادية بحتة ، محسومة وملموسة ، وذات أبعاد هندسية وجغرافية . لكن السجن لم يكن في يوم من الأيام سجناً مادياً فقط ، كما هو الملاحظ في الكثير من الأدبيات والنصوص الخطابية التي تبحث في السجن ذاته بوصفه مكاناً مقيداً وحياة تراتبية ، يلعب دوراً بارزاً في الشخصية الإنسانية ، نفسياً واجتماعياً ، ويتفاعل مع نموها الروائي ؛ لأن هذا النوع من السجون ، هو المكان الذي تمتد فيه المسافة الثقافية والاجتماعية بين الواقع بوصفه مكاناً للإنسان ، وبين الحالة المعنوية التي تقيده ، ولا يستطيع اختراقها ، أو طردها من سجله اليومي ، لذا يتموضع السجن المعنوي في البناء الروائي ليرسم خارطة درامية مهمة ، في العملية السردية ، المتمحورة بين الزمان والشخصية .

إن الأحاسيس والمشاعر التي تبعد الإنسان عن طبيعته وعفويته ، واجتماعيته المتآلفة بين الناس ، مثل : الحزن والألم والأمراض الاجتماعية ، كالحسد والغيرة والأنانية ؛ فإنها تصبح سجوناً معنوية قد تلازم الشخصية الروائية طوال امتداد الفضاء الروائي . فرواية السراب لنجيب محفوظ ، استطاعت أن تجعل من عقدة أوديب سجناً لبطل الرواية ، لذا فالمكان المعنوي هو الذي تتمركز حوله البنى النفسية والاجتماعية التي استطاع الكاتب أن يرسمه لشخوصه .

يستلهم عالم الرواية ولادته من الرحم الاجتماعي والنفسي اللذين يراهما الكاتب بمتخيلة السردي . ورواية « أغنية الماء والنار » الصادرة سنة ٨٨م للكاتب عبد الله خليفة حاولت الابتعاد عن السجن المادي ، واتجهت بخطابها إلى السجن المعنوي ، لتعطي البعد الفني والجمالي له ، من خلال معرفة الأبعاد النفسية والانفعالية إلى الشخصية التي أوجدها الكاتب ، والأبعاد السوسيولوجية التي لعبت دوراً في تفاعل هذه الشخصية بالمرجعي التي استطاع الروائي استثماره في بناء الرواية كلها . لذا سارت نصوصها في إظهار هذا المكان المعنوي بوصفه سجناً ، ومكاناً إجبارياً ، بحسب ما فرضه النص الروائي على الشخصية من ملامح ودلالات سواء في أثناء ظهورها في فضاء

الرواية أم في احتوائها الحدث ذاته .

وسنقف عند ثلاثة عناصر نراها رئيسة وذات أهمية في ذات السجن المعنوي ، ودخلت متغلغلة في تكوين الشخصية الروائية ، وهي الحزن والغيرة والحسد . وهذه العناصر التي حركت الحدث الدرامي كانت عند شخصيتين بارزتين في الرواية ، هما راشد وجابر ، وقد وظف الكاتب هذه العناصر مع كل واحد منهما بحسب ما رآه من التكوين المعرفي الشامل لكل منهما .

أولاً : الحــزن

الحزن مرض وألم نفسي ، يصيب الإنسان ، وينحدر من التفاعلات التي تفرزها ثقافة المجتمع . وحين يتوغل الحزن في قلب الإنسان يصبح أسيراً له ، وسجيناً مكبلاً بقيوده ، ومحصوراً بين فسحته الفضائية المعتمة ، وقد أخذ الحزن والقلق ، والاضطراب النفسي يدخل في صياغة الخطاب الروائي ؛ لأنه مكان معنوي وسجن إجباري ، كما أخذ الفرح مساحة لا بأس بها في فضاء السرد ذاته .

وليس الحزن فقط الذي غلب على السجون المعنوية ، بل هناك سجن الحسد وسجن الغيرة ، وسجن الامتلاك وسجن الاستحواذ على كل شيء ، نتيجة حب الذات وإيثارها على الآخرين ، وهناك سجن الشبق الجنسي ، الذي أخذ يسطر تاريخ الحالات المرضية في المجتمع العربي طالما لايزال الجنس يمثل إحدى الأزمات في تكوينه الثقافي والمعرفي ، لما يراه الرجل من اختبار الفحولة ، ولما تراه المرأة فيه من الإحساس بكينونتها المتفاعلة مع عواطف الرجل .

تناولت نصوص رواية « أغنية الماء والنار » الحزن في شخصيتين رئيسيتين في البناء الروائي ، وقد توزع بين « راشد » الشخصية التي تحمل البعد الاجتماعي البسيط ، والمعرفي المتواضع ، و« جابر » الشخصية التي تميزت بنوع من البعد الثقافي والتعليمي . لكن التوزيع لم يكن عادلاً أو متساوياً ، بين الشخصيتين ، مما جعل الاختلاف في التوزيع عنصراً في عملية البناء

الدرامي للشخصية المعانية ذاتها من هذا النوع السجن بوصفه مكاناً إجبارياً معنوياً .

ومن خلال لغة النصوص نحاول كشف المعاناة التي يعانيها صاحب الحزن وكيفية معالجته للأمور . وهنا نتساءل أهذه الشخصية آمنت بالقول الشائع الذي يؤكد أن صاحب الحزن هو القادر على مسك الأمور ومعالجتها ؛ لأنه يعاني من الحرمان وعدم تحقيق الحلم والأمل ؟!

إن صياغة الحزن بوصفه سجناً يلعب دوراً في تحريك النوازع والبواطن في الشخصية السردية ، إذ جعلت هذه النصوص الحزن مستمراً في ذاتها ، ومؤقتاً في أخرى ، بحسب التفاعل مع الشخصية نفسها ، ودورها الروائي المصنوع لها ، بواسطة فكر الكاتب ، فراشد دخل في الحزن المؤقت ، وجابر دخل أسيراً ومكبلاً في سجن الحزن الدائم . ومن خلال سيميائية التقاطب تأتي إشارات وملامح التلوين المعرفي لبنية الشخصية سيكولوجياً وسوسيولوجياً ومعرفياً .

الحزن عند جابر

جاءت مؤشرات الحزن وعلامات الألم وترانيم الكآبة في التركيب السيكولوجي لشخصية جابر تبعاً إلى الأبعاد النفسية والاجتماعية والمكانية والمادية لبناء هذه الشخصية . فهي تعاني من العيش في أسرة يتزايد عدد أفرادها ، والبحث الدائم عن وسائل تتيح له المساهمة في توفير القوت لها ، وكما كان يعاني جابر من ضيق العيش كان يعانى من هجران حبيبته ، فضلاً عن معاناته البارزة نتيجة إلى مكانه المتدني الوضيع .

إن جابر كان حبيباً لإحدى فتيات الحي « زهرة » حيث بنى الاثنان معاً قصوراً من الأحلام الوردية ، وآمالاً من التطلعات ، على الرغم مما يعانيه جابر من آفة الفقر ، وكثرة أعباء الأسرة ، إلا أن الفرح والحلم كانا يأتيان له بين الفينة والأخرى ، وهذا حق من حقوق المرء ، لا يستطيع أحد منعه عنه ؛ لأنه حق مشاع لكل من يطلبه ، لكن هذا الفرح لم يستمر طويلاً كي تبنى الشخصية الروائية كما هو المطلوب من بنائها ، أو ما كانت شخصية جابر

وعواطفه يريدانها ، بسبب دخول رجل آخر في مصارعة جابر على الزواج من زهرة والعيش معها ، وهذا ما حاول الكاتب عبر الخطاب النصي كشفه إلى المتلقي .

إذا لم يستطع جابر الوفاء بكل احتياجات أسرته ، ورعاية إخوته الرعاية الاجتماعية الحقة بسبب الوضع الاقتصادي المتدني له ، فكيف يمكنه الواقع المزري فتح بيت يأويه هو وزهرة ، لهذا هجرته زهرة بعد ضيق العيش في حيها ومكان سكناها ، سواء أكان هذا مع أسرتها الفقيرة أم مع الزوج المنتظر / جابر .

لم يعد جابر قادراً على تلبية متطلبات المرأة بوصفها زوجةً ترغب أن يكون عشها الجديد وانتقالها من حالة إلى حالة أخرى هي أفضل من سابقتها طبقاً لضرورات الحياة والتطلع الأنثوي للحياة الزوجية القادمة مادياً ومعنوياً ، وخصوصاً أن زهرة عاشت بين أفراد أسرتها معاناة الضنك والضيق في طلب الحاجة ، لكن جابراً كان يزرع فيها الحلم والأمل الذي هو نفسه لم يستطع تحقيقه .

- «لا تخافي سنتزوج قريباً .
- سنتزوج كيف وأين ؟
- هنا ، ستعيش معنا في البيت .
- بين إخوتك وأمك وأبيك ، هذا خان وليس عيش حب» (١) .

وهكذا يفضح النص الحواري معاناة الاثنين معاً ، معاناة الفاقة ، وانسداد الأبواب التي تمكنهما من البحث عن سبل التعاون وخلق السعادة ، فالبيت / المكان وقف ، بل بات إحدى الأزمات المادية والمعنوية التي تؤرق تحقيق حلمهما واستمرار طموحهما ، في الوقت الذي كان طموح زهرة أبعد من ذلك في تطلعه المكاني وتركيبته الاجتماعية ؛ لأن الزواج لم يكن في الأعراف

---

(١) عبد الله خليفة ، أغنية الماء والنار ، طب ١ ، دمشق ، اتحاد كتاب وأدباء العرب ، ١٩٨٨م ، ص٥٩ .

الإنسانيـة مجرد تقابل اثنين معاً ، والنوم والإنجاب فقط . فالزواج يتطلب بعض المقومات والخصائص التي تبرز عند الزوجين ومن خلالها تتمظهر علامات الترفيه والتطلع ، فضلاً عن استعداد كل من المرأة / الزوجة والرجل / الزوج لتلك التحولات النفسية التي تطرأ عليهما في أثناء استقلاليتهما الذاتية سواء أكان ذلك في المكان أم في الشعور بالكيان والأنا أم في الإدارة المتبادلة .

والمرأة حين تدخل عالم الرجل / الزوج ترى من واجبها إعلان ذاتيتها واستقلاليتها غير المباشرة في ضوء التلاحم والتعاون المشترك بين الزوج والزوجة ، فالمرأة / الزوجة لها عالمها الخاص بها لأنها هي صانعته ومعاونه في ذلك زوجها . لذلك فالمرأة ترفض المشاركة المكانية والحياتية مع أسرة الزوج . في الوقت الذي لا يستطيع جابر أن يخلق عالماً خاصاً بهما لما تحيط به من سيمائيات الحزن الناتجة من الحالة المعيشية والاقتصادية والمكانية التي فرضت عليه بناءً على تلك المستويات التي كان يتصف بها جابر سواء أكان في الجانب المادي أم في الجانب التعليمي .

إن علاقة الأنا بالآخر هنا هي علاقة تفاعل وجداني في عملية الزواج ؛ لأنهما يقعان في دائرة واحدة هي دائرة الزواج ، غير أن زهرة لم تكن ضمن هذه الدائرة مع جابر بسبب ظروف الأخير التي لم تسمح له بتكوين أسرة ، بالإضافة إلى أن زهرة نفسها امرأة تعد السنين والأيام ومن حقها أن تتمتع مثل بقية أقرانها وصديقاتها ، لذلك حاولت مراراً طرح ما تعانيه وتشعر إلى جابر ، بهدف تحقيق حلمها وسعادتها ، لكن الوقت وقلة الفرصة استفحل وكبر مما اضطرت زهرة إلى قبول الزواج من شخص آخر يمتلك من المال والجاه ما يجعلها امرأة سعيدة ، من هنا كان خبر زواجها صاعقة على جابر الذي لم يقاوم الخبر فراح « يضع رأسه على الرمل ، وكانت مشاعر الخيبة والحزن مكتنزة في نفسه[(٢)] .

---

(٢) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٥٩ .

وهكذا صار الانتظار كابوساً حزيناً خيم على جابر ، ولف حبله على عنقه ، وشد وثاقه حوله ، وقد عصر هذا الحزن أنفاس جابر المعذب حزناً وكآبة ، ويزداد هذا الحزن كلما رأى نظرة أهالي الحي تتوجه إليه ، وهي مملوءة شفقة ، لعلمهم بعلاقته العاطفية مع زهرة ، وكيف بدأت ، وكيف انتهت ، بل كانوا يعتقدون أنها ستنتهي إلى الزواج بينهما ، وقد زادت دلالة الشفقة في قولهم المستمر ، « الفتاة تركت جابر ، هل ستجد مثله » [٣] .

وقد تعمد الكاتب على أن يسجل هذا النص بلغة الحي ، ليكشف النظرة عندهم ، ومدى التمزق العاطفي عنده ، وعدم الاتزان النفسي الذي صاحب الشخصية المتفصلة بين الطموح والحزن ، بين جابر المحاصر بالألم والخيبة وبين العالم من حوله .

وحين ينظرون الناس إلى هذه الحالة ويقولون ما يقولون ، فلأنهم محاطون بعلاقات اجتماعية متفاعلة ، بحكم العفوية الثقافية ، والسجية العامة التي يتصفون بها . لكن جابراً لم يستطع المكوث بين هذه النظرات وهذا العطف ألا إرادي ، فلم يطق المكوث إلا بفعل الابتعاد عن هذه الأعين الحالمة بسعادته مع زهرة . والذهاب إلى عالم يكمن فيه احتساء الخمرة بشراهة ، متلذذاً بها ، ناسياً المعاناة والألم أو راغباً في النسيان من دون الاكتواء بنار هذه الخمرة .

تقع الشفرات المكانية في عملية تكوين مكان السجن المعنوي ، الذي لم يراوح بين الهزيمة والتطلع ، وبين هذا الإحاس بالغبن والتمزق والفقدان ، مما شكل كل هذا بنية الحزن عند جابر بوصفها سجناً أجبر جابراً على دخوله ، حيث يتجلى الحزن عنده حينما كان « يسير في الأزقة بعيداً عن الزحام . يشتري زجاجة من غلوم ويجلس في الظلام يتجرعها على مهل ، متلذذاً بنارها ، يودّ لو يحترق . . . ويتلاشى [٤] ، خوفاً من مثيرات المجتمع التي أجبرته

---

(٣) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٧٥ .

(٤) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٧٧ .

على الانسحاب والانكماش والهروب .

استطاع الكاتب أن يوظف الحزن توظيفاً جمالياً ، حين أدخله في لعبة البناء الدرامي ، التي تمثلت في نسيج العلاقة العاطفيّة بين جابر وزهرة ، إذ بدت بينهما ، ثم تلاشت بزواج زهرة من رجل يكبرها سناً ، ولا تعرف عنه شيئاً سوى غناه المادي ، وظهر جمال التوظيف حين رأى جابر القدور قد اعتلت الأحجار استعداداً للطبخ وتناول الطعام ، ولم تكن النار توقد تحت القدور فحسب لتطهو الطعام ، بل كانت تحمل إشارات ضوئية حارقة نحو جسد جابر الممزق .

يستمر سجن الحزن قيداً على جابر عندما التقى الرجل الغني طالباً منه التخلي عن زهرة ، والزواج من فتاة أخرى ، ومخاطبا إياه « لِمَ لَمْ تشترِ امرأة أخرى ؟ كانت تلك زهرتي أنا »(٥) ، مؤكداً أن هذا الزواج ما هو إلا صفقة عقدت بين الرجل الغني وخروج أسرة زهرة من آفة الفقر ، كما يؤكد الخطاب النصي إذا كانت هذه العلاقة تكشف عن مصلحة مادية بحتة بين البائع والمشتري ، فالعلاقة التي كانت تربط زهرة بجابر هي علاقة تكشف عن الترابط العاطفي والانسجام الاجتماعي والتوافق المادي إلى تحقيق الحلم تبعاً للتفاعل بينهما .

وفي الوقت الذي يصف الخطاب أن الزواج صفقة بيع وشراء ، يؤكد أن العلاقة السابقة هي علاقة امتلاك ولكن من طرف واحد ، هذا التملك الذي أرست قواعده العادات الاجتماعية ، وأصّلها المجتمع وهو لايزال يرى المرأة عنصراً ثانوياً وتابعاً للرجل ، بل وأقل شأناً وذلك على لسان جابر « تلك زهرتي أنا » . مما يوحي بمدى الحالة النفسية التي يعاني منها جابر ، إذ جاءت الأنا إشارة إلى الزواج وليس التملك الحقيقي ، بل الأنا تؤكد المستوى الثقافي عند جابر الذي أعطاه استخدام هذا النوع من المفردات ، فضلاً عن نظرته تجاه المرأة .

---

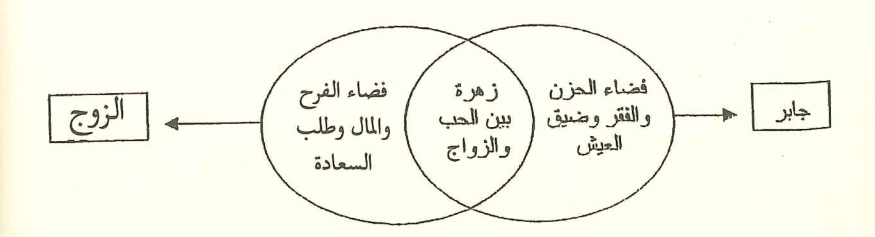
(٥) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٧٨ .

حاول الكاتب أن يكشف الفروق الطبقية والشرائح المجتمعية داخل الجسد الاجتماعي في ضوء النصوص الروائية سواء أكانت نصوصاً حوارية أم وصفية أم سردية ، من خلال عادات الزواج ، ومحاولة الأغنياء الاستحواذ على كل شيء يضفي عليهم البهجة والسعادة ، كذلك العلاقة المتقابلة بين ذل الغني للفقير ؛ لأنه لا يملك قوت يومه ، وراحة نومه ، ومكان حلمه ، وبين سيطرة الغني الذي يتحرك ويجول كيفما تريد أمواله ونزواته .

ومحاولة اللقاء الذي بين الرجل وجابر ، ما هي إلا عملية رجاء وأمنية ، تلاعبت الأمكنة النفسية التي تسعى إلى إقناع الرجل بالتخلي عن هذا الزواج وترك هذه الصفقة ، لكن الحلم تبدد ، وذهب مع درج الرياح ، لما كان يحلم به هذا ضمن قيود الحزن ، وعائقٍ يعوق تحقق أمنية جابر .

إن الكاتب كان يرى من خلال النصوص السردية ، قوة المال القادرة على البحث عن التوازن بين التفاعل المرجعي ، وأن المال قد استطاع تحقيق ما عجز عنه الفقر ، وإن كان الفقر يستطيع التعامل بالبيع والشراء فنقوده الكلام المؤثر على القلوب ، لكن الغني يتعامل مع الواقع بالمال والبنكنوت ، لذلك استطاع المال أن يشتري الجسد والأسرة معاً ، ولم يستطع الفقر أن يبقي زهرة على عهدها بالعلاقة العاطفية السابقة ، مما جعل جابراً يدخل سجن الحزن ، ويلبس ثوب الضعف والهزيمة والهروب .

والرسم التالي يوضح التقابل الذي وجد في هيكل البناء المرجعي بواسطة التركيب النفسي .



دوائـر الحـزن

لم يكن الزواج ، هو نهاية الدائرة الفضائية لعلاقات الحزن عند جابر ، بل عـدم الاتزان العـاطفي عند زهرة ، جـعل دائرة الحـزن عند جـابر تكبـر أفـقيـاً وتتـعمق عـمودياً ، فالمحاولات الفاشلة لعملية الإنجاب ، جعل الرجل الغني يبحث عن امرأة أخرى ، إذ وقع الاختيار على زهرة الفقيرة ، لكن الاستمرار في فـشل المحـاولات يوحي أن العـقم ليس في الزوجـات ، وإنما في الرجل الغني ، ولأن زهرة لا تنوي إنهاء سعادتها المادية بيدها ، سارعت إلى جابر لتحفظ سلطان المال ، والعيش الرغيد .

إن طبـيعـة أهالي الحي الوقوف جنباً إلى جنب ، في السراء والضـراء ، وهذا ما أوقع جابراً في الحزن أيضاً حيث قامت زهرة بالبحث عن جابر ، ليقف بجانبها ويحل عقدتها ويقضي على أزمتها لذلك سعت زهرة إلى إقناعه بالنوم معها في فراش واحد ، وهو النوم الذي حلمت به وبنت الآمال عليه ، فليس غريباً عندها أن تحمل منه وتنجب بواسطته لاعتقادها أن سلوكها هذا سوي . غيـر أن هذا السلوك أدخل جابراً في صـراع نفسي مـرير يعمّق درجـة الحزن لديه .

كـانت محاولات زهرة ومطارداتها لجابر في السوق ، تخـفي وراءها حزناً وسع فضاء الحزن عند جابر وجذّره ، لأنها لا تريد إسعاد جابر لنومها معه ، إنما تريد تحقيق ذاتها وكيانها واشتعال سعادتها مع سعادة زوجـها ، وقد سعت «لتـوظيف إمكاناتهـا ، وترجمـتهـا إلى حقـيقة واقـعة ، ترتبط بالتـحصـيل والانحـياز»(٦) ، فبـعـد المضاجـعة التي حدثت في المكان المغلق ، ووضـوح مبتغاها ، إذ وقف جابر مندهشاً وحزيناً في الوقت ذاته ، فأنا « لا أفهم شيئاً . إنني في دوامة . كنت سعيداً قبل لحظة ، لكنها كانت استراحة صغيـرة في الجحيم»(٧) .

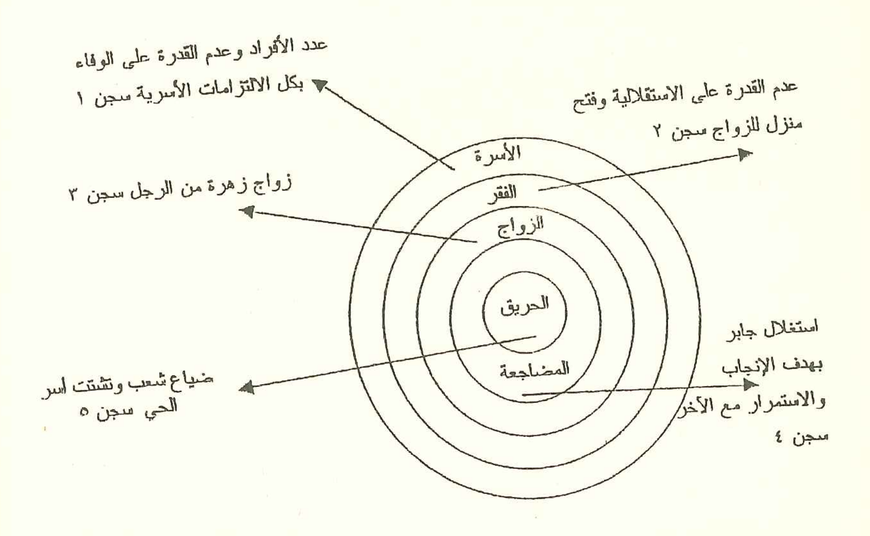
---

(٦) طلعت منصور وآخرون ، أسس علم النفس العام ، مصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص٤٨٤ .

(٧) عبد الله خليفة ، م . س ، ص١٣٧ .

لقد اكتشف جابر لعبة زهرة ، أصبح جسراً لعبور قافلة الحياة السعيدة والاستقرار النفسي والمادي ، لذلك تعاظم حزنه واضطرابه ، بسبب عدم المعرفة الصحيحة لنوايا زهرة تجاهه ، وما تسعى إليه ، مما تعاظم حزنه واشتد قيده ، وازداد اضطرابه ، وخصوصاً حينما شعر أن ما في داخله من نوازع تجاه زهرة ، بات ذنباً ، يتحفز بين الحين والآخر عبر الضمير المستكين « نتيجة الإتيان ببعض الأفعال المحظورة أو التفكير فيها »(٨) على الصعيد المرجعي .

لم يقف الحزن عند جابر في دائرة المضاجعة وممارسة الجنس مع زهرة ، أو في حدود الأسرة ، بل تعدى ذلك إلى الجانب الاجتماعي ، على مستوى الحي الذي يعيش فيه ، فقد ساهم في إخماد الحريق الذي شب في البيوت السعفية ، وما كان ينتظر حيّه من مصير جمعي مرتقب سيؤول إليه حالهم ، مما أمست علامات الكابة تكبل جابراً وتقيده ، فلم يستطع فك هذا النسيج المحكم الذي طوقه عائلياً وعاطفياً واجتماعياً . والشكل التالي يوضح دوائر السجن المعنوي عند جابر .



---

(٨) طلعت منصور وآخرون ، م . س ، ص٤٦٣ .

أصبح جابر في أفضية هذه الأمكنة ، محاصراً في ركن ليس سهلاً إلغاؤه من حدوده المكانية محاصراً بين الفقر والاضطراب والحزن ، فلم تعد هناك صور جلية لمأوى جابر ، بل التعاسة والانزواء ، والانطواء عناصر معنوية محاصرة له ضمن هذه الحدود ، التي حاول دوماً الهروب منها[٩] لذلك حدث الذوبان والتلاشي لعدم القدرة المادية والمعرفية حتى فقد الدفء والألفة والحماية .

فجابر لم يستطع التكيف ، وإيجاد علاقة التوازن بين مطالبه وبين زهرة ، مع إمكانياته وقدراته المادية والمعنوية ، لذلك عاش طوال بناء الشخصية السردية في قلق مستمر ، وإن هذا السجن الذي طوقه ، قد زاد وكبر حين أحس بفراق حبيبته ، مما أدخله في بوتقة الانطواء والانعزال والاضطراب ، حتى بات مكفهراً ، ومصاباً بعمق الألم الذي يبعد أي بصيص تجاه الأمل والسعادة .

الحزن عند راشد

ينتقل الكاتب في خطابه الروائي إلى سجن معنوي آخر ، غير دائم وغير مستمر ، بل سجن مؤقت ، يبرز في دائرة الفصل التاسع من الرواية ، وهو الحزن الذي لعب براشد في فضاء زمني قصير ، لا يتعدى يوماً واحداً ، فراشد قد عمل أجيراً عند سيدة البيت الكبير ، وعمله يتطلب التخلص من بعض السلوكيات الاجتماعية التي كانت جاثمة على أهالي الحي كله ، وعليه تحديداً ، فعندما أراد التخلص « أحس بضيق شديد ، وأراد أن يمشي لكنهم لم يتركوه »[١٠] .

لقد ارتبط راشد بأطفال حيّه ارتباطاً اجتماعية قوياً ، لذا راحوا يلاحقونه أينما ذهب ، أو اتجه ، وهو حامل الدفتر الأزرق الذي يسجل فيه حجم المبالغ ،

---

(٩) انظر : باشلار ، **جماليات المكان** ؛ ترجمة غالب هلسا ، طب ٢ ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤م ، ص١٣٤ .

(١٠) عبد الله خليفة ، م . س ، ص٦٦ .

وعدد الإيجارات المتبقية على أهالي هذا الحي لسيدة البيت الكبير ، فعمله الجديد يفرض عليه ترك الأطفال وشأنهم ، والسعي وراء مهمته الجديدة ، لذلك بدأ يشعر بحزن المفارقة والابتعاد عن البراءة والوجوه ذات الملامح السجية التى تحلم بسعادة اليوم من دون الانتظار عند محطة المستقبل .

وهذا الشعور والحزن يمران سريعاً ، فترك الفضاء المكاني ، والابتعاد عن أمكنة الأطفال يقل أو يزيل هذا الشعور ، لكن إشارات الحزن تدب في قلب راشد من خلال طرق الأبواب ، وطلب الإيجارات من أهالي الحي فهم أهله الذين عاشوا معه في مكان واحد .

وحين دق باب بيت جارته فاطمة « راح يرتجف ويتصبب عرقاً »(١١) ، تلك المرأة هي التي قدمت له « العصيدة » أثناء مرضه ، وعندما طالبها بمستحقات السيدة من الإيجار أحس بالخجل والندم والحزن ، « وودّ لو تنشق الأرض وتبلعه »(١٢) .

يستمر الحزن في اليوم الأول لعمله الجديد ، بعد لقائه السيدة ، والتوبيخ الذي ناله منها ؛ لأنها قد رأت ما قام به من عمل في يومه الأول قاصراً وغير ذي بال ، وشعر أن عمله الجديد « كان عذاباً ، وطريقاً للنار »(١٣) . وهذا يوحي أن رؤية راشد لنفسه في أثناء عمله الجديد ، رؤية لا تنم عن إيمان حقيقي بما يقوم به ؛ لأنه شعر بكيانه وكأنه إنسان منحط ، غير محترم في هذه الأرض ، سواء أكان عند السيدة أم بين أهالي الحي . وبين الفضاء المكاني الذي ولد فيه وترعرع بين سعفه وأهله ، بل وصل الأمر إلى عدم الاتزان النفسي من خلال نظرته إلى ذاته ، بأنه إنسان خلق بهذه النمطية الدونية ، وسيظل هكذا ، على الرغم من محاولاته لإعادة التوازن بين التوتر والشوارع في العمل الجديد .

---

(١١) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٦٨ .

(١٢) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٧١ .

(١٣) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٧٣ .

ثانياً : الحسد والغيرة

حضر سجن آخر في الرواية ، وهو الحسد والغيرة ، بهدف كشف الجوانب الأخرى من التفاعلات الوجدانية والشحنات الإنسانية ، وقد لعب الحسد والغيرة دوراً بارزاً في تمحور شخصية راشد حول الحدث الدرامي ، والتطور السردي في الفضاء الروائي ، لذلك بدأ راشد يمارس أعماله من أجل إثبات قدرته على بعض شباب حيه ، وأفضلهم ، وخصوصاً تجاه صديقه جابر الذي أحب قبله ، ونال قسطاً من التعليم ، لم يحظ به هو .

والنعمة البسيطة التي أسبغت بعض الفرح المؤقت عند جابر ، كان راشد يرى أنه أحق منه للحصول عليها ، لذلك أخذ يزرع في قلبه صفتي الغيرة والحسد ، وراح يتمنى اليوم الذي ينتزع من صديقه كل شيء يثير اهتمامه ، أو يجعله أفضل منه ، مما يعطي دلالة الإحساس بالنقص من قبل راشد وهو ينظر إلى صديقه جابر ، وتحديداً ما يمكّنه من التباهي والتبختر به بين فتيان الحي وفتياته .

فالعلاقة العاطفية التي ربطت جابراً بزهرة أشعرت راشد بالغيرة من جابر ، ويحسده لأنه نال شيئا كان يتمناه له ، بل ظل يتصرف بحكم هذا الحسد تجاه هذه العلاقة بكره وضغينة ، إذا حاول ملاحقتهما حينما يسعيان إلى الالتقاء عند شاطئ البحر ، وبعيداً عن أعين الناس ، بل أعطى لنفسه الحق والسلطة لمراقبة زهرة و « أحس أنه لا بدّ أن يراقبها » (١٤) ، وكأنه يعيش حالة نفسية تجعله يقوم بهذا العمل المشين ، الذي يندرج تحت السلوك غير السوي ، والعدوانية تجاه الآخرين ، مما يدل ذلك على سيكولوجية راشد المتمثلة في الغيرة التي نتجت عن حالة انفعاله ، دفعته إلى منع غيره من التمتع بالسعادة .

وقد ترجم راشد حسده وغيرته ، بنوع من التشفي ، والانتقاص من صديقه حين محنته ، ففي الوقت الذي يعاني جابر من فقدان كل شيء ، وتقييده بسجن الحزن ، يقف راشد فرحاً مغتبطاً ، ليكشف عن سيميائية هذا

---

(١٤) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٢٤ .

الحسد وعلامات غيرته لهذه العلاقة .

«هل أحسست بالارتياح لخيبتي ؟

أنا أبداً ، أبداً . . . كانت أبداً تطير وتصفق بجناحيها طائراً فرحاً .

قلبك مليء بالحسد تجاهي ، ماذا فعلت لك ؟ (١٥) .

ما دار بين راشد وجابر ، يعطي دلالة الأمراض الاجتماعية المستشرية في المجتمعات المتخلفة والدونية ، اجتماعياً وثقافياً ، إذ وصل مرض الحسد وقبح الغيرة براشد ليكون أريحياً ، تفوح رائحة الانفعال غير المتزن ، وهذا لم يكن وليد اللحظة ، بل كان في السجن القديم ، سجن الكراهية والحقد ، فما يعاني منه راشد طوال فترة نموه ضمن الفضاء الروائي ، مع نظرته الناقصة تجاه نفسه وتجاه الآخرين ، ظهرت سيميولوجيا القبح في صورة الأمنية وهي الزوال العاطفي بين صديقه وزهرة والابتعاد عن بعضهما البعض .

إن الاستعداد الوجداني المركب يقوم بعملية هذه الانفعالات تجاه الموقف الذي رآه في صديقه جابر أي أن راشداً قد تجمعت عنده انفعالات وتراكمات حول هذه العلاقة ، نتج عنها هذا الموقف المتشفي ، ولأن جابراً يمتلك العلاقة الاجتماعية الأكثر احتراماً بين أهالي الحي ، كثر الحقد والحسد من قبل راشد تجاه جابر . وكما يقال من كثر فضله كثر حساده ، فالفضل والإخلاص والود يثير كثيراً من الحسد .

وسلوك راشد ما هو إلا نزعة مرضية حركته إلى الإتيان بسلوك يقصد منه إيذاء مشاعر الآخرين ، وقد اتضح ذلك في الأشكال اللفظية التي يرمز لها بدلالات التشفي والتهكم . وما ساعد تلك العدوانية ، افتقاره الوسائل التي تشبع دوافعه المادية والمعنوية ، وشعوره بالامتهان وعدم تحقيق الذات لضعف عنده أو لعدم تحديد مستويات الطموح الحقيقي ومعرفته (١٦) .

---

(١٥) عبد الله خليفة ، م . ن ، ص٣ .

(١٦) انظر : سعد جلال ، **الصحة العقلية** : الأمراض النفسية والعقلية والانحرافات السلوكية ، مصر ، مكتبة المعارف الحديثة ، ١٩٨٠م ، دار الفكر العربي ، ص١٠١ - ١٠٢ .

وقد سعت نصوص الرواية إلى كشف الأبعاد الاجتماعية الدونية ، وكأنها سجون معنوية تقيد الفرد ، وتحاصره وتعمل على إيجاد البعد الغريزي لأمراض المجتمع ، الذي برز من خلال سطحية المخزون الثقافي عند الشخصيات ، فراشد وزهرة ، وحتى جابر لم يكونوا على مستوى من التعليم يؤهلهم إلى معرفة الحياة وما يدور فيها وإن كان جابر أكثرهم تميزاً على المستوى التعليمي .

والشخصيات الثلاث دخلت في أمكنة السجن المعنوي ، بوساطة التركيبة البنائية لسيكولوجيتهم ، مما أوصلهم الكاتب إلى الاضطراب النفسي والاجتماعي فلم يستطيعوا التوافق مع الأنا والآخر ، على الرغم من أنهم أناس راشدون ، ويعرفون كيف يصدر السلوك الحسن . لكنهم لم يقدروا على القيام بالتوازن بين مختلف متطلبات هذه الأنا وإمكانات المجتمع .

حاول الكاتب أن يرسم عدة سجون لأهالي الحي ، وكلها سجون معنوية ، مثل : سجن الخمرة والجنس ، وهما سجنان يمثلان قدرة المرأة على جعل جسدها مكاناً يؤمه الناس سواء أكانوا من العامة كما هو عند المومس أم من الخاصة كما هو عند سيدة البيت الكبير . غير أن اللغة التي تناولت هذه النصوص كانت لغة تتصف بالتنافر والتناقض والتضاد ، ليس في بنياتها اللغوية والأسلوبية ، بل في حركة القبول والرفض عند الشخصيات السردية لهذه الخطابات النصية ، وخصوصاً أن اللغة كانت لغة المجتمع العادية ، المتداولة بين أفواه الحي الواحد ، فلم تكن هي لغة الكاتب التي تتميز بالإبداعية .

وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب لم يعط الشخصيات حرية الحركة والتفكير ، إلا بما يريده هو . لذلك لم تنمُ هذه الشخصيات ضمن الحدث الدرامي بشكل تلقائي عفوي تفرضه أحداث السرد ، وإنما كانت تنمو وفق متطلبات الحدث السردي الذي يرسمه الكاتب ، وما يريده منه ، وهذا يدل على استخدام المتخيل السردي مع المرجعي معاً في الإطار الفكري المتمحور عند الكاتب نفسه تبعاً لأيديولوجية معينة ، وإعطاء المتلقي جزءاً من المساحة

يستطيع أن يسطّر ما تحركه معرفته وعالمه المتخيل أيضاً ، وتحديداً عندما نرى الواقعية ظاهرة بشكلها التقريري تتموضع نحو المتخيل الذهني لدى الكاتب وهو يسرد أحداث العمل الروائي .

النواخذة بين البعد الملحمي وشاعرية اللغة
قراءة في رواية (النواخذة)
للكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم(*)

---

* فوزية شويش السالم ، كاتبة كويتية لها أعمال شعرية وروائية ومسرحية .

ومن أعمالها :

١- تداخلات الفرح والحزن ، نص مسرحي ، ١٩٩٠م

٢- إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي ، شعر ، ١٩٩٦م

٣- حارسة المقبرة الوحيدة ، شعر ، ١٩٩٦م

٤- الشمس مذبوحة والليل محبوس ، رواية ، ١٩٩٧م

٥- الطوابق ، مسرحية ، ١٩٩٧م

٦- النواخذة ، رواية ، ١٩٩٨م

٧- في مرآتي يشتهين عصفور الذهب ، شعر ، ٢٠٠٠م

٨- مزون وردة الصحراء ، رواية ، ٢٠٠٠م



في خضم الحياة الكونية التي يعيشها الكائن الحي ، وخصوصاً الإنسان الذي يرى من إفرازات المجتمع البشري مادة حضارية لتكوينه المعرفي ، حيث السرد يتشكل من هذا التكوين سواء أكان اجتماعياً أم سياسياً أم اقتصادياً ... إلخ ، يسعى هذا التشكل إلى بناء علم إنساني .

من هنا كانت السرديات التي يمارسها الإنسان جزءاً من مكونات تركيبته الرئيسة ، إذ يحاول الامتزاج مع الزمان وروح المكان ؛ فيجعل الماضي حاضراً والحاضر مصباحاً يضيء له المستقبل . . والرواية بوصفها سرداً هي تلك الوليد الذي يسبر أغوار المجتمعات بفكر واع ، وبمتخيل ممتع يتقارب والهدف الذي وضع .

سعت الرواية منذ فعلها الأول إلى كشف ما هو موجود في الواقع المعيش أو ما هو مخفي عن أعين الناس بشكل فني جمالي من أجل صياغة جديدة لهذه الحياة ، وأنماطها السلوكية ، ومجمل حركتها التاريخية وبنائها الجغرافي . وقد أشرقت في سماء الخليج رواية جديدة ، لكاتبة متعددة الأجناس الكتابية ، فالرواية هي « النواخذة » الصادرة في العام ١٩٩٨م ، أما الكاتبة فهي فوزية شويش السالم ، وقد صدرت لها رواية أخرى في العام ١٩٩٧م تحت اسم « الشمس مذبوحة والليل محبوس » ، وأخيراً صدرت روايتها الثالثة بعنوان « مزون .. وردة الصحراء » في العام ٢٠٠٠م .

والرواية التي نحن الآن بصددها هي رواية « النواخذة » تحمل عبق الماضي ، وياسمين الأمل اللحظوي وإشارات الاستشراف ، بأسلوب غارق في صلب التركيب البيئي المحلي ، فقد ارتكزت على تراث البحر ومتعلقاته ، والأهوال العظيمة المصاحبة لرحلة الإنسان حين يمخر مياه البحر ، والصعاب المرتبطة بحياة البحّار ومصير الغواص ، وعلى مصارعة هذا الطوفان المائي بما فيه من بحارة وسفن وأمواج ، وما يتكشف من خلاله الآتي في مرايا الفرح والحزن .

وهكذا النوخذة يصارع كل شيء يتعلق بدلالات هذه الكلمة ، من معاني القوة والجبروت والقدرة على مصارعة الحياة . فالنوخذة كلمة أطلقت

على رئيس السفينة ، وكل من يعمل على ظهر السفينة يكون تحت أمرته ، وكانت هذه الكلمة ذات وقع اجتماعي واقتصادي يتداولها الناس في منطقة الخليج لغة ودلالة منذ زمن بعيد ، أي منذ امتهان مهنة الغوص واستخراج اللؤلؤ .

وارتبطت علاقة النوخذة وحياته بكل ما يتعلق بالبحر سلباً وإيجاباً ، إلا أن رواية النواخذة حاولت أن تكشف عن بعد العلاقة التي تربط هذا الاسم بمن على اليابسة ، ليس التجار وصناع القرار الاقتصادي فحسب ، بل الناس البسطاء في المدينة والصحراء ، راغبة في إبراز تلك الحياة السعيدة ، وتلك الحياة الحزينة أيضاً التي تختلج في مقاربات هذه الحياة المتناقضة ماضياً وحاضراً عبر الحنين القابع في جوف المتخيل الشعبي والثقافي . فالعلاقة التي تدخل في الحلم تربط بين من مسك سلطة البحر وشرع قوانينه من خلال المال والقوة وبين مَن على اليابسة .

وهكذا تطلّعت الرواية بما تحمله من مكّوناتها السردية إلى إبعاد جبروت العمل البحري على ظهر السفينة ، ونقله إلى أفضية اليابسة ضمن التعامل اليومي الذي يتغلغل في نسيج الشبكة العنكبوتية بين الأنا والآخر .

النواخذة على الأرض ، وفي البحر هم تلك الأجساد الصامدة المتحدية المتحركة بما تملك من قوة اقتصادية ، ومكانة اجتماعية ، نتيجة إقدامها على مصارعة أهوال البحر ، كما أنها علامة من علامات التراث الثقافي التي تنام على وسادة الذاكرة السوسيولوجية . أما الحلم الذي يراود ممتهني البحر كان ساطعاً على الجباه من دون خوف أو تردد ، لذا حفر هذا الحلم واقعه المرير العذب على أفئدة الحياة اجتماعياً وفلكلورياً ، حتى بات جزءاً من ذاكرتنا المعرفية تجاه الغوص والبحر معاً .

وهذه الرواية تعطينا بعضاً من الإسقاطات الحياتية ، وبعضاً من المعاناة الممزوجة بالفرح ساعة النجاة وبالحزن ساعة الهيجان ودخول العاصفة ، تلك المعاناة التي عاشها النواخذة والبحارة والآخر الذي يقطن اليابسة طوال حياته ، ومدى تعامل الأجيال القادمة مع هذا التاريخ الثري المتناقض في عطائه

وتكويناته .

من هنا يكمن التقابل والتآلف في تباعد أجيال هذه المنطقة ، وما تحمله من تحديات وفواجع ، وما سطرته من إسهامات منذ أسطورة النواخذة على سطح البحر ، إلى نواخذة الذهب الأسود والأموال والبنوك ، وما تمخض عنها من دلالات سيمولوجية في البناء الحضاري والمجتمعي .

ولكن هل هذه الثنائيات تقدم أنموذجاً للنقاء والإخلاص والتفاني في العطاء والعاطفة والإيثار ؟ هذا ما حاولنا أن نستشفه من رواية النواخذة التي أعطت المتلقي مساحات بيضاء حقيقية وخفية بغرض كشف سيميائيات هذه التسمية التي تكررت على مدار الفصول الأربعة التي حوتها الرواية .

ومن خلال هذه الفصول تبرز لنا قدرة الكاتبة فوزية السالم على توزيع موضوعاتها السردية ، وتفاعل مقاطع الفصل الواحد في صفحات تكاد تكون متوافقة في عددها للفصل الآخر ،لذا جاءت القضايا التي طرحتها الكاتبة على صفحات روايتها تحت ما ينبغي أن يقوم به النوخذة ، أو ما يراه النوخذة نفسه القيام من أعمال تفرضها وقائع الحياة اليومية ، سواء في علاقته بالبحر وسفنه ، أم علاقته بالتجارة المتنوعة أم في علاقته بالصحراء وما خلفه من تاريخ وذكرى للأولاد والأحفاد فيما بعد .

إن العلاقات التي دخل فيها النوخذة ودوره في لعبة الحياة ظهرت من خلال عدد من القضايا ، نحاول اصطياد بعضها والتحاور معها ضمن البعد السوسيولوجي المعرفي الذي غطّى معظم أجزاء الرواية تحت إطار أسطورة تاريخية اسمها النوخذة ، والقضايا هي :

١- التعالق العاطفي ، ودور العنصر الأنثوي .

٢- المتاجرة بالبشر .

٣- حركة العمل في بناء المجتمع

وهذه القضايا لعبت دوراً بارزاً في نسيج العمل الروائي الذي أخذته الروائية من نبع عالم النواخذة ، ومن المرجعية التي غُلفِّت بنوع من التصور الذهني والتخييلي . وفي ضوء القراءة ، وفعل التلقي لهذه القضايا سنتعرف

الوجود الفعلي لبنية هذه الرواية التي تغريك وتضنيك في وقت واحد ، بسبب قدرتها على الاختراق والوصول إلى دواخل الحياة الاجتماعية الممزوجة بين حياتين أو بيئتين ، هما البحر واليابسة « المدينة والصحراء » .

أولاً : التعالق العاطفي ، ودور العنصر الأنثوي .

يقول علي حرب « إن الحب هو تأمل الإنسان في وجوده بمعنى من المعاني ، لأنه حالة قصوى من حالات الشرط البشري ، وشكل من أشكال ممارسة الإنسان لذاته وبقائه »(١) . هذا ما حاولت الرواية طرحه من خلال فصولها وأجزائها المتحدثة عن العلاقة العاطفية التي تجسد الحالة الوجودية عند الفرد ، ومدى المعاناة النفسية جراء تبعات الحياة ، وطرائق الصدود ، ورد الفعل لكل فعل .

إن الحب الذي برز في الرواية أخذ منحيين ، منحى الحب العذري ، وهو الذي يسعى إلى بناء علاقة إنسانية حضارية ترتكز على أسس أخلاقية وتسمو بسمو السلوك لمن يعيشه ، وقد تمثل هذا الحب في حب ابنة النوخذة إبراهيم العود « هيا » والشاب الفقير « سعود » ، هذا الحب البريء الذي لم يكتب له النجاح ، ولم تصل سفينته المحملة ذاك الشغف والودّ مرفأ الزواج ، حيث كل محاولات سعود باءت بالفشل لرفض النوخذة مباركة هذه العلاقة التي تتأجج بين لحظة وأخرى عند الحبيبين .

«هيا منذ كنا صغاراً وهذا الفريج يشهد كل دقات قلب سعود .

- أتشوق لك والبحر بيننا شاهد .
- هيا . . حبي لك يدفعني لحب البحر »(٢) .

---

(١) علي حرب ، **الحب والفناء** : تأملات في المرأة والعشق والوجود ، طب ١ ، بيروت ، دار المناهل ، ١٩٩٠م ، ص ٨ .

(٢) فوزية شويش السالم ، **النواخذة** ، طب ١ ، دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٨م ، ص٣١ .

هكذا كان الحب بينهما لكن ذلك الرجل العظيم الغني ، الذي يملك البحر والسفن والأرض والرجال والنساء ، كيف يرضى لنفسه أن يبارك هذه العلاقة ، ويقدم ابنته إلى شاب فقير لا يملك في الدنيا سوى جسده وقدرته على العمل ؟

تكشف الكاتبة صدق هذا الحب من جانبين ، جانب البنت التي ظلت حبيسة البيت طوال حياتها من دون زواج ، والجانب الآخر يكمن في محاولات سعود لنيل مباركة الزواج عن طريق الموروث الاجتماعي الممارس ضمن حضارة التراث العربي ، إذ لجأ إلى « ملا صالح » ذلك الرجل الذي يحظى بمكانة دينية واجتماعية بين الناس ، إلا أنه يرفض المساعدة بحجة أن النوخذة عنيد ولا يقبل رأياً غير رأيه . وتأتي المحاولة الثانية من خلال« أم سعود » لكنها ترفض أيضاً لعدم امتلاكها القدرة اللغوية والخطابية والاجتماعية حين تطلب من النوخذة . مما يضطر في آخر الأمر إلى مناجاة البحر علّ هذا الأخير يرشده ويدله على طريق يحقق فيها أمله المعلق بين شفتي النوخذة .

وفي هذا الرفض من قبل الملا صالح وأم سعود يؤكد عملية الازدواج في فكر الإنسان من ناحية القبول والرفض في المجتمع ، ومدى فاعلية طرح الإنسان لما يؤمن به من جهة أخرى ، فالملا إذا كان محاطاً باحترام المجتمع بوصفه رجلاً متديناً فالناس هنا مجبولون على الاحترام من باب التدين وليس من بناء شخصية الإنسان ، حيث لم يستطع التحدث إلى النوخذة لما يتملك الأخير من شخصية تفوق مكونات الملا صالح الاجتماعية والاقتصادية التي تتغلب في ظروف ما على الشخصية الدينية .

وكذلك أم سعود فهي المرأة التي قد تمتلك القدرة على محادثة النساء أو الطلب منهن بما لا يتعارض ورغبات الرجل / الزوج ، وهذا ما يعني أن الإنسان حين يعجز عن القيام بدور فاعل يحقق ما يرمي له نراه يتشبث بأي قشة عله يصطاد حلماً كان مطروحاً في الطريق .

إن فشل هذه العلاقة يكمن في موقف النوخذة ، وما يحمله من موروث

ثقافي واجتماعي كان متلبساً في عقول أجيال هذه المنطقة / منطقة الخليج العربي وأحسب أن الأمر منتشر في معظم الأقطار العربية أيضاً ، وهي بنية دلالية على الفوارق الطبقية اقتصادياً واجتماعياً ، والنظرة الدونية التي لا تسمح للفقير أن يحلم بربط حياته المستقبلية من دون أن يعي طبيعة هذا الرباط في حبل مع الغني ، وخصوصاً إذا كان هذا الرباط مصاهرة . فضلاً عن موقف الرجل تجاه المرأة ، فلا يجوز في مجتمعاتنا العربية لبنت رجل غني أن تكشف علانية أو تلميحاً عن حبها وعشقها ، أو عن أية علاقة عاطفية حتى لو كان العشيق قريباً لها ، فهذا حق خاص وهبه المجتمع للرجل من دون المرأة .

تكشف الكاتبة من خلال محاولات سعود إبراز التكوين النفسي والاجتماعي المبنيين على سيمولوجية الواقع المعيش ، فلا ذكورية الرجل ولا أنثوية المرأة استطاعتا أن تأخذ موافقة النوخذة على مصاهرة سعود ، كما أن فعل الامتناع يبرز علامة من علامات النظرة المجتمعية وإحساس الآخر بدونية التكوين تجاه الطبقة التي تفوقه مالاً وجاهاً . وما مناجاة البحر إلا وسيلة نفسية جاءت لعجز الأنا عن تحقيق رغبة ما .

ينقلب هذا التوجه ، وهذا الموقف مع ابن النوخذة « عبد الله » حينما ينسج علاقة عاطفية مع بنت البدو والصحراء « نايفة » ، حيث انتهت هذه العلاقة بالزواج بعد مباركة النوخذة لهذا الحب ، و لكن بعدما أصرت نايفة على تحقيقه متحدية التقاليد ، متجاهلة أعراف القبائل وعادات الصحراء ، ومعتقدات البدو .

إن المفارقة التي ظهرت في السرد الروائي لم تكن في موقف النوخذة فقط ، بل اتجهت إلى أكثر من بعد سواء أكان ذلك في موقف النوخذة الذي بات واضحاً أم في موقف المرأة تجاه العلاقة العاطفية أم في موقف الرجل أيضاً . وقد أوضحت الكاتبة نوع هذا الحب الذي ربط بين عبدالله ونايفة بقولها على لسان نايفة : « حرام عليك يا صيته ۰۰ ما قصدنا بالشر . . ولكنه قدرنا نحن الاثنين سوى ، هو متورط بالحب أكثر . . لا ليله ليل ولا نهاره

نهار . . هاجر المدينة ونصب خيامه في البر . . يناظر الإبل عند الماء لأجل يختلس نظرة شوق يشوفني فيها »[٣] .

فمن هذين الموقفين تبرز لنا الثنائيات التقابلية والتماثلية . فالتماثلية تأتي في وجود العلاقة وإظهار الحب تحت هدف نبيل ، حيث يسعى بالمحبين إلى الزواج والإنجاب . إلا أن التقابل يكمن في موقف الفتاة من العلاقة والزواج ، فبنت النوخذة لم تستطع إقناع الأب بحبها أو مواجهته وتحديها له ، لمنعه هذا الإصرار ، بل قبعت في غرفتها مريضة سقيمة جسدياً ونفسياً من دون زواج حتى ماتت . في الوقت ذاته نرى بنت الصحراء تقف شامخة قوية متحدية كل عادات المجتمع البدوي ، إذ قاومت الرفض الخارج من النوخذة حين حاول إقناع ابنه بالابتعاد عنها ، وبالرفض المضاد أيضاً حين كسرت حواجز كانت تحول دون تحقيق أمنيتها ، حواجز العادات والتقاليد القبلية وهي أكثر صلابة وخشونة مما عليه في المدينة ، ولكي تحارب وترفض اضطرت إلى الهروب من مضارب القبيلة .

« انزلق بخفة من هودجي ، وارتمي تحته ٠٠ انسل بهدوء وانبطح بصمت بين العوسج والرمال ٠٠ أكتم أنفاس الخوف داخل صدري ٠٠ وقلبي على الرمل ضارب طبله »[٤] وبهذا الإصرار تنكشف أبعاد التحدي للفرد في الصحراء ، فهو يتحدى كل الظروف المحيطة من أجل هدف يسعى إليه .

- موقف النوخذة ، لقد تباين إذ يرفض العلاقة بين ابنته وذلك الشاب الفقير «سعود» نراه يقبل العلاقة بين ابنه عبدالله ونايفة . مما يوحي بدلالة النظرة الذكورية عامة وفي منطقة الخليج على وجه الخصوص تجاه المرأة في كونها ذات صلة في الرحم وكونها امرأة بعيدة النسب ، ومدى تحقيق رغباتها ونوازعها ؛ فالنظرة الذكورية عند النوخذة لم تكن في العلاقة بوصفها علاقة عاطفية بين ثنائية الجنس البشري ، بل بوصفها المصدر الذي تأتي منه .

---

(٣) فوزية شويش السالم ، م . ن ، ص ١٩١-١٩٢ .

(٤) فوزية شويش السالم ، م . ن ، ص ٢٣٧ .

- موقف الشاب ، فحينما رفض النوخذة زواج ابنته نرى سعود يمارس المحاولة تلو الأخرى دون فقد الأمل ، ولو استدعى هذا الأمر أن يكون عاملاً على ظهر سفينة النوخذة . في الوقت ذاته لم يستطع عبدالله إعلان العصيان على رأي الأب ، بل التزم بأوامر النوخذة دون تراجع .
- «إنساها يا عبد الله وابعد عن طريق ما منه إلا الشر .
- يا والدي أوعدك لن أترك ديرتي . . لن أغادر بيتي . . لن أجري خلف امرأة . .وهذا وعد مني وقسم . .بس يشملني عفوك ورضاك» .

وفي الوقت الذي لامت شفرات الحب العذري وأعطت الكاتبة بعداً لهذا الحب ضمن نظرة أبناء منطقة الخليج في ضوء الموروث المعرفي الذي غرس في النفوس والعقول ، نراها أيضاً قد قدمت حباً من نوع آخر مبنياً على السيطرة والقوة والاستحواذ ، أنه رغبة النوخذة إبراهيم العود في مضاجعة إحدى الفتيات اللاتي يعملن في منزله بوصفهن خدماً ، إنها « منجي » التي تحول اسمها إلى « جنة » .

- «جنة مرتاحة في البيت ؟
- نعم يا عمي . . مرتاحة .
- ينقصك شيء يا جنة .
- لا طال عمرك كل شيء لدينا .
- تعالي . .صبي لي ماء .
- قربي هنا حدي . . اجلسي جنبي .
- يا عمي طال عمرك هذا ليس بمكاني .
- تعالي يا جنة هذا أمر » (٥) .

بهذا الحوار المتبادل بين النوخذة وجنة تحدث المضاجعة التي وضحت في سردية الرواية من خلال مبروكة المؤكدة لجنة حملها « أنت حامل . . هل تعنين بداخلي طفل . . نعم يا جنة . . طفل إبراهيم العود » .

---

(٥) فوزية شويش السالم ، م . ن ، ص ١٥٣-١٥٤ .

إن هذا الفعل جعل جنة فيما بعد زوجاً إلى النوخذة ، بل باتت سيدة البيت الكبير امرأة ناهية واستشارية في أمور الدنيا ، بعد وفاة أم عبدالعزيز الزوجة الأولى للنوخذة . ولكن يبقى السؤال أمام المتلقى ، لماذا أقدم النوخذة على مضاجعة جنة ؟ لا نعتقد إنها حدثت لأن النوخذة يملك جنة بوصفها جارية ، أو لأن نظرة الذكورة والفحولة ترجمها بفعل الاتصال المبني على القوة والاستحواذ . إنّ الذي يوحي لنا هو رغبة النوخذة في عملية الإنجاب والخلَف ، فابنه عبدالعزيز مات ولم تستطع الزوجة الأولى إعطاءه البديل بحكم السن ، لذلك لجأ إلى جنة لما تحمله من صفات تكاد تكون مختلفة عن الأخريات ، لتكون له زوجاً وأماً لطفل منه .

وهذه الثنائيات التي وجدت في مسألة الحب ومدى النظرة له ، تؤكد ما يقوله غاستون باشلار حول أهمية الثنائيات في العمل الإبداعي فهي تلك الأشياء التي تتجمع لتنبعث منها الحياة [6] .

ثانياً : المتاجرة بالبشر

حاولت الرواية أن تكشف نظرة المجتمع الخليجي في فترة من فتراته إلى الرق والعبيد ، هؤلاء الناس الذين كانوا أحراراً قبل ولادتهم ، ولكنهم أصبحوا عبيداً بعد الولادة ، مقيدين بقيود القرار والأمر من سادتهم والخنوع من دون تراجع أو تباطؤ .

وبناءً على الاتصال المباشر بين منطقة الخليج وشبه القارة الهندية من جهة ، والقرن الأفريقي من جهة أخرى كان التبادل التجاري في السلع الغذائية ومواد البناء منتشراً ، بالإضافة إلى بيع وشراء البشر الذين كانوا أحراراً ثم تحولوا إلى العبيد نتيجة عوزهم للحاجات الضرورية من مأكل وملبس ومسكن ، فضلاً عن انتشار بعض الجماعات التي وهبت نفسها

---

(٦) غاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، طب ٢ ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤م ، ص ٤٢ .

للاستحواذ على الأطفال أو الصبية وتبيعهم للأغنياء من رجال الخليج ، وكأن التاريخ في هذه المنطقة يعيد نفسه ، حيث كان للعرب قديماً سوق النخاسة لبيع وشراء البشر ، مثل ما تشترى السلع الاستهلاكية .

وإذا ظهر « مغومو » و« منجي » فلأنهما حاولا أن يصبحا حرين ، لذلك بين سرد الرواية أن الاثنين قد حصلا على الحرية ، فقد حصلت منجي على حريتها بعد إنجابها مولوداً للنوخذة إبراهيم العود ، وحصل مغومو على حريته لأنه أخ لمنجي وبهذه العلاقة يحظى مغومو على ثقة النوخذة ويصل به الأمر إلى أن يكون أحد تجار المنطقة .

إن مسألة الرق وظاهرة العبيد لم تطرح في الرواية بهدف التقليل من شأن هذه الفئة أو الاستهجان بأناس لم تخدمهم ظروفهم المعيشية أو المكانية ليكونوا أحراراً ، وخصوصاً أن الكاتبة تعطي إيحاءً بأن جميع الناس أحرار تمثلاً يقول عمر بن الخطاب : «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً » . لذلك أعطت هذه الفئة مكانة مرموقة في سرديتها ، وما حدث بين النوخذة ومنجي (جنه) هو دليل على تحقيق أمنيات النوخذة في الزواج والإنجاب ، وليس الاستحواذ على ما ملكت يمينه .

ومن خلال المباشرة أكدت دور العبيد ، فجنة استطاعت بمولودها عبدالله أن تمد أسرة إبراهيم العود بالذكور والإناث ، ليتسعوا وخدموا في البر والبحر ، وهكذا ذاع صيتهم في كل الأرجاء .

ثالثاً : حركة العمل في بناء المجتمع :

تدرجت الكاتبة في تناولها لظاهرة العمل ونمطيته ، فبدأت بالعمل في البحر والاشتغال بكل ما يتعلق بعالم الترحال والتنقل والتبادل التجاري ، لتؤكد التصاق بنية الرواية كلها بهذا العمل الذي تمثل في تجارة اللؤلؤ ، وتجارة الأخشاب وبيع العبيد ، والانتقال بين الهند وأفريقيا مروراً بمنطقة الخليج العربي .

وقضية البحر هي قضية داخلة في بناء العلاقة مع إنسان الخليج منذ

القدم ، وحين يدخل البحر في شرايين البناء الروائي ؛ فإنه يبرز تلك العلاقة التي أجهدت الإنسان نتيجة عنفوان البحر ، وسطوة أمواجه وغطرسة المتاجرين على سطحه ، فالبحر هو ذلك البعد الحقيقي الذي يهب الرعشة والخوف ، كما يهب الطمأنينة والسعادة .

والرواية أبعدت تلك الصفات والنعوت ، وأبقت على الصفات التي يرتكز عليها النواخذة براً وبحراً برغبة كسب الآخر وليس السيطرة عليه ، وكشف ذلك في العلاقة المتمازجة بين المدينة والصحراء والبحر ، وقد تمثلت في زواج عبدالله بن إبراهيم العود / النوخذة ببنت الصحراء « نايفة » ونزوح بعض البدو إلى المدينة ، والعمل بحسب التطور الاقتصادي الذي فرض نفسه تبعاً للعلاقات المتبادلة بين المنطقة والدول الأخرى تجارياً واقتصادياً .

إن التطور الذي حدث في المنطقة نتيجة الاتصال بالحضارات الأخرى ونزول الأجنبي على أرض الخليج ، برز في وجود البيوت الإسمنتية ، ودخول بعض مستلزمات الإنسان الحياتية كالسيارات والكهرباء والراديوهات وبعض الأدوات الصحية ، بدليل قول الكاتبة على لسان جنة : « تعالي اغسلي شعرك . . جربي صابون الشاطر (سلطان) ،، ينظف بسهولة من دون دعك أو وجع . . ورائحته أحلى من السدر والحنة »(٧) .

وفي ضوء العمل على اليابسة ، والاتصال الاقتصادي ،لم تغفل الكاتبة دور البحر ، إذ ظهر شاهين ابن النوخذة عبدالله ليكون ملك البحر وسلطان السفن ، وقائد التبادل التجاري البحري من خلال فتح المكاتب التجارية في الهند .

بهذه الظواهر جعلت الكاتبة روايتها سجلاً تاريخياً لدور النوخذة الذي غطى اسمه جميع فصول الرواية ، فقد دخل النوخذة بحكم عمله البحر ومارس حياته العملية فيه ، حتى ذاق ملحه ، ثم دخل في تجارة البيع والشراء في العبيد ، هنا تبرز علاقة العمل البحر ، ومدى التنقل بين البلدان ، غير أن

---

(٧) فوزية شويش السالم ، م . س ، ص ٣٣٩ .

النوخذة لعب دوراً على أرض الصحراء حينما حاول المصاهرة والنسب .

والتركيز على النواخذة تأكيد على مساهمتهم في البناء الحضاري ، ودون الالتفاف حول ما يعانيه هؤلاء من أحوال وصعاب ، أو الجانب السلبي والذي يقومون به كسلب أرزاق البحارة أو تراكم الديون على الغواصين ، أو إجهاد الأسر الفقيرة في العمل إفاءً للديون المتراكمة .

ومن خلال هذه المعطيات التي تميز بها الخليج العربي ، استطاعت الكاتبة أن تبني تجربتها المأخوذة من الواقع المعيش ، حيث جسدت خبرتها التي استقتها من جل الانطباعات المتنوعة كتابة وشفاهية ، مما ساعدتها في تشكيل هذا السرد الإبداعي الممزوج بتخيل فني واع ، على الرغم من عدم دخولها في تفاصيل دقيقة ، وجزئيات مهمة خفية ، التي تثير الدهشة ، وتحفّز الانتباه عند المتلقي ، مثل : معاناة النوخذة وهو في وسط البحر ، معاناة البحارة ، الفقر والعوز ، الأخطار التي تواجه السفن البحرية ، كما فعل حنا مينه حين كتب ثلاثيته « حكاية بحار » وعبدالله خليفة في رواية «الهيرات» أو قصة سليمان الشطي « الدفة » . وإذا كان هذا الإبداع منصباً على دور النوخذة الإيجابي ، فلأنها تريد التركيز على القضايا العامة التي تؤسس عالماً وتاريخاً لهذا الدور تجارياً واقتصادياً وحضارياً .

خصوصية اللغة في الرواية :

اللغة هي أساس أي مكوّن كتابي أو شفاهي ، لكن العمل الروائي يعطي فسحة للغة من أجل القفز على الأنماط المعتادة في الكتابة ، ولطالما الرواية عمل إبداعي يحتوي على أفضية كثيرة وأزمنة متعددة ، وأحداث متنوعة ونمو بوجود الشخصيات ، يعطي ذلك الكاتبة فرصة التلاعب بمفردات اللغة ، خاصة فعل التخيل الذهني ، لأنه يفتح عالما للمتلقي في ضوء مكوّنات السرد ذاته .

ولكي تكشف مفردات اللغة عن دلالات النص السردي ، لابد من الوقوف على الصياغة السردية من خلال العلاقات التي تربط التقاطبات ،

ونصل بعد ذلك إلى القول المضمر ، ومدى اتساع زاوية الانزياح في العالم المتخيل .

وعند وضع المجهر على لغة الرواية ، نراها جاءت متعددة في مستوى القول الشفاهي المكشوف من خلال الحوار ، ونزول اللغة إلى الشكل المتداول محلياً . كما يظهر فعل اللغة الدالة على الوعي الثقافي ، ومهما جاء التعدد ، وبرز دور اللهجة ، نعتقد أن لغة الرواية كشفت انفعالات الشخصية الروائية من دون انفصالها عن جوهر الحركة الاجتماعية ونموها التي تتضمن اللهجة العامية واللغة الفصحى والتقعر في اللهجة العامية الإقليمية وتحديداً المحلية التي قد لا يعرفها إلا من علم عالم البحر .

ظهرت اللهجة العامية التي يعرفها معظم أبناء الخليج وسائر البلدان ، مثل : « دايم ، المعزب ، غبه ، الفريج ، يا يمه ، القدو » ، وغيرها الكثير الكثير ، بل حاولت المزاوجة بين ما هو لهجة وما هو فصحى ، مثل :

- «هيا منذ كنا صغاراً وهذا الفريج »
- «قلت لك المغامرة في دمي ، والبحر مخاويني»
- «يعني تاليها لن تكون نوخذة »
- «اسبح يا مخاوي البحر . . يا رمله . . يا موجه وحصاته» .

بالإضافة إلى المفردات الدالة على اللغة الفصحى ، مثل : « موانئ تتشابه وموانئ تختلف » . إلا أن مفردات عالم البحر كانت رائدة في الرواية ، ولولا الحواشي التي تعطي معاني وتفسيرات وشروحاً لهذه المفردات المحلية لظلت مبهمة لدى الكثير من والمتلقين حتى من أبناء الخليج أنفسهم ، وهناك ، أمثلة كثيرة تدل على هذا :

- الميابر : وهي الإبر الخاصة بخياطة الأشرعة .
- الحظور : وهي شباك الصيد .
- السريدان : وهي مواقد السفن .
- النقعات : وهي أحواض السفن .
- القلاليف : وهي نجارو السفن .

وفي ضوء هذه اللغة يبدو أن هناك متلقياً ينفر من قراءة الرواية بسبب عامية الحوار ، والدخول في المحلية ، مما ينتج عن ذلك عدم فهم المتلقي لتلك المفردات الدالة على المقصود في ذهن الكاتبة ، فضلاً عن إبراز اللغة البسيطة في الحوار ، وكأنّ المتحاورين يقفون على مستوى ثقافي وتعلمي بسيط ، في الوقت الذي ينبغي أن يكون مستوى لغة الكاتب على قدر مستوى ثقافة المخاطب كما يقول المفكر العربي « بشر بن المعتمر » ولكن لا يظل المتلقي حبيس ثقافته المتوسطة ، بل عليه أن يرتقي بالفهم والاستنباط ، حتى لا تهبط اللغة الإبداعية ، ويضعف النتاج .

لقد أصاب الكاتبة عدوى اللهجة ، وسرعة القول حتى غدا مستوى السرد في بعض الأحيان بعيداً عن اللغة الفصحى ، بل الاتجاه إلى لغة الحكاية الشعبية الدالة على الشاعرية ، مثل قولها :

- «الليل والرقص في حضن الفرح يدور . .
- فرح عن فرح يختلف . .
- فرح تسعى له . .
- وفرح يسعى إليك . .
- وفرح تخطفه من فك الدنيا خطفاً » (٨) .

وهذا ما حدا بها إلى استخدام الإيقاع الشعري في معظم البناء الروائي ، خاصة في الفصل الأول « النوخذة وجسد الملح » والفصل الثاني « النوخذة وجسد الرق » ، ذلك الاستخدام الذي يوزع الكلمات إلى حروف متقطعة ومكررة ، ولا ندري السبب الفني لهذا الاستخدام ، فلو أبعدت كل هذه الإيقاعات هل تفقد الرواية بريقها وهدفها ؟ نعتقد أن أبعادها يخدم العمل أكثر من وجودها ، وما تعليق إدوارد الخرّاط على هذه الإيقاعات بدليل نضج التجربة الإيقاعية في العمل الروائي . وكان على الكاتبة أن ترى اللغة كائناً حياً اجتماعياً ينمو ويتطور بتطور الاستعمال الذي يكشف عن المستوى

---

(٨) فوزية شويش السالم ، م . س ، ص ٢٤٤ .

الاجتماعي والثقافي ، وعلى المتلقي أن يعي هذا الجانب أيضاً .

اهتمت الكاتبة في روايتها على إبراز المعنى المتعلق بالأنماط الاجتماعية ، والعلاقات الإنسانية الداعية إلى التنمية الاقتصادية ، لذلك تركت لشاعريتها الشفافة ، والمنطوق المحلي للغة أن يجول في بحر هذه المعاني ، وكان من الأجدى أن تقف الكاتبة في وسط الحالة المأخوذة من الواقع المعيش لغوياً والمستوى اللغوي المعروف لديها ، حتى تجعل التوازن قائماً بين تناول المفردات اللغوية والمعنى المراد .

ومهما راعت الكاتبة مستوى المتلقين المعرفي في فهم مفردات اللغة الروائية إلا أنها يجب أن تعي أن دور الرواية ليس تعليمياً أو تنويرياً ، بل الرواية هي تلك اللغة الشاعرية والجمل القصيرة التي حاولت الكاتبة التقيد بهما إلى أبعد الحدود ، ولكن ضمن اللهجة المحلية وليس ضمن اللغة المنشطة المحفزة .

فاللغة تسير وفق سلم الارتقاء بالكتابة من مستوى التخاطب اليومي البسيط إلى مستوى القراءة الواعية المثيرة ، وإذا كان الإغراق المحلي في استخدام اللهجة فاعلاً للانتشار أو سجلاً لتاريخ مرحلة زمنية ؛ فإنّ الكاتبة تملك القدرة من خلال شاعريتها أن تجعل هذا العمل ينبش في موروثات المجتمع باللغة الفصحى ، من أجل فهم كل ما هو من دون ، ولكي نعطي الاحترام الأكثر إلى سلطة اللغة التي تفرض نفسها ، وتدخل من دون استئذان عقل الكاتب ومتخيله ، كما تفرض نفسها أيضاً على المتلقي ، لذلك ندعو إلى استخدام اللغة السليمة الفصحى المبسطة التي تملك قدرة الإيصال والتبليغ ، وترك اللهجات العامية قدر المستطاع حتى ينال النص الإبداعي إبداعيته اللغوية والتعاطي الدلالي .

ونحن لا ندعو إلى التقعر في استخدام مفردات اللغة ، أو مراعاة كل المتلقين ومستوياتهم المعرفية ، بل ندعو إلى الرقي باللغة السردية التي يبحث عنها كل طالب جامعي أو مثقف أو دارس فضلاً عن بقية المستويات الأخرى .

والكاتب بشكل عام الذي يبحث عن تسجيل الواقع المعيش ، ونقل الحكايات هو الذي يمارس اللغة العادية جداً ، وقد يتعثر في هذا النقل إذا حاول تغيير وجه المستوى اللغوي .

إن الرواية تستحق الدراسة لكثرة المستويات التي تطرقت لها ، وخصوصاً المرأة التي لعبت أدواراً متباينة متعددة ، وبوصف الكاتبة امرأة تمارس فعل الإبداع ، فلابد أن يكون للمرأة دور ورأي ومكانة في البناء المجتمعي والحضاري الذي يبدأ بالمصاهرة والزواج ، وينتهي بتربية الأبناء وتزويجهم . فضلاً عن الخوض في أعماق قصص الحب وقصص العذاب والأحلام ، بالإضافة إلى دراسة التركيب اللغوي المتنوع الذي اشتهرت به الرواية في مستوياتها المتعددة .

وردة الظفارية والنصف الآخر
قراءة في رواية (وردة) للكاتب المصري
صنع الله إبراهيم(*)

(*) صنع الله إبراهيم كاتب روائي مصري .

ومن أعماله الروائية :

١- نجمة أغسطس ، رواية ، طب ٢-٧٤ ، طب ٤-٨٧م

٢- اللجنة ، رواية ، طب ١-٨٣ ، طب ٣-٩١م

٣- بيروت بيروت ، رواية ، طب ١-٨٤ ، طب ١-٨٨م

٤- وردة ، رواية ، ٢٠٠١م



كانت ولاتزال الأطماع الدول الأجنبية موجودة في السيطرة على الدول الفقيرة أو الدول النفطية ، وطالما نحن بلدان الخليج مشهورة بالنفط ؛ فالأطماع تتشكل في أساليب متنوعة ومتباينة على الرغم من أحادية الهدف ، كما أن هذه الدول وغيرها تعتقد أن الإنسان الخليجي يحتاج إلى مئات السنين ليمتلك القدرة والقوة حتى يطالب بحقه أو مجابهة شيء لا يرتضيه أو مواجهة تحديات العصر العلمية والتكنولوجية أو السياسية أو الاجتماعية أو الجغرافية أو الاستفادة من التجارب التاريخية ،لذا كانت النظرة في مجملها تجاه أبناء الخليج أنهم لايزالون في العتبات الأولى من التحضر ، وكذلك أصحاب الياقات الزرقاء الذين لم يروا في الابن الخليجي إلا ذلك المدلل الذي يفطر ويتغدى ويتعشى من مائدة نفط ويشرب من أنبوب نفط وضع له في منزله .

ولكن هذا الإنسان لم يركن إلى الخنوع والانزواء ، وترك ما يجري بعيداً عن رؤيته وتحليلاته ، بسبب سذاجة الأفكار البالية أو تلك النظرة التي تهينه ، بل سارع لفرض تعلمه وتسلحه بالعلم والمعرفة ليكون علامة بارزة في عالمنا العربي ، يشار له بالبنان .

ونحن نتفق أن هناك ولا تزال بعض المناطق النائية في منطقة الخليج العربية لم يصلها التحضر أو التمدين ، كما في بعض مناطق وأمكنة عدد من الدول المتقدمة . إن مسألة التحضر والتمدين تحتاج إلى وقت ومواصلة وتخطي عراقيلها بالوسائل التي تفرضها مرحلة المواصلة نفسها .

والباحث التاريخي في منطقة شبه الجزيرة العربية من شمالها حتى جنوبها سيلحظ تلك المسوّدات التاريخية والجغرافية التي سارع بكتابتها علماء الآثار أو الرحالة أو كتّاب التاريخ أو من كان يسجل اليوميات التي تمر عليه سواء أكان في سلم أم حرب ، وسواء أكان في مواجهة سلطة سياسية أم اجتماعية أم غيرهما ، وسواء أكانت ضد السلطة المحلية أم الاستعمارية .

هذا ما حدا بالروائي صنع الله إبراهيم أن يكتب رواية عن تاريخ سلطنة عُمان وجغرافيته في زمنين متقاربين ولكنهما مختلفان في أسلوب العمل

المطروح ، واضعاً نصب أعين المتلقين ما كان قبل السلطان قابوس ، أي فترة الستينات والسبعينات وما هي عليه الآن في ظله وهي فترة الثمانينات والتسعينات ، متطرقاً للثورة الظفارية ووقوفها ضد الاستعمار الإنجليزي ، ومن كان يقف مع هذا الاستعمار ضد المناطق العمانية الظفارية .

إنها رواية « وردة » الصادرة عن دار المستقبل العربي في طبعتها الأولى سنة ٢٠٠١م ، ليضعنا الكاتب جميعاً في معرفة تلك الثروات المادية والمعنوية التي تزخر بها منطقة شبه الجزيرة ، فليس النفط وحده الثروة ، بل الإنسان الذي فك القيود المانعة لبس النعل أو لبس النظارات أو التعليم ، وجغرافيتها التي تتميز بطبيعتها الخلابة المتمظهرة من خلال الجبال والوديان والزراعة وما تملّك الإنسان من ماشية ، وكذلك من خلال تاريخها الذي يعيد بك إلى هذا البلد العربي والنظر في بناء التركيب الإيديولوجي والمعرفي للإنسان .

وليس غريباً على الكاتب صنع الله إبراهيم مغامراته الروائية والكتابة عن هذا الجزء من الوطن العربي ، وإذا كانت رواية « وردة » التي صدرت في العام ٢٠٠١م ترصد إلى المتلقي العربي بعضاً من ملامح الثورة في ظفار وأحداثها وتحولات بعض قيادييها ، وما قام به الثوار في مواجهة الجهل والشعوذة والمرض والاستعمار ، مقارناً بما هي عليه سلطنة عمان الآن من تحديث وتمدين .

إنها ليست الرواية الأولى التي يتحدث فيها الكاتب عن عمل سياسي أو ثوري أو نضالي ، بل كتب من قبل رواية « تلك الرائحة » التي تتحدث عن معتقل سياسي ، وكتب أيضاً رواية « بيروت بيروت » التي تتحدث عن الحرب الأهلية في لبنان والغزو الإسرائيلي إلى هذا البلد الصغير مساحةً جغرافيةً والكبير في نضاله ومعنوياته والدفاع عن أرضه من صواريخ العدو وطائراته وأسلحته الفتاكة منذ السبعينيات والثمانينيات ، كما كتب رواية عن سد أسوان بوصفه حدثاً تاريخياً في عمل روائي أسماه « نجمة أغسطس » .

ومن هذا المنطلق يكاد يرى القارئ تقارب البنى الفنية في أعماله الروائية من حيث علاقة الزمان بالمكان ، أو علاقة الشخصية المحورية بالشخصيات

الروائية الأخرى ، أو بمسيرة البناء السردي الذي يضع في اعتباره التأمل في تكوين الشخصية ثقافياً ونضالياً ، وكذلك التكوين الأيديولوجي ، وكأن الرواية عنده خاضعة لنسق معين يراه هو الأقرب إلى التعبير به عن بقية الأنساق الأخرى .

إن هذه التجارب ليست غريبة على صنع الله إبراهيم ، إذ يحاول دوماً أن يسلط الأضواء على بعض أطراف الوطن العربي أو ما يسمى بالهامش الجغرافي والمكاني ، مثل : رواية « نجمة أغسطس » التي يأخذك إلى الجنوب المصري / أسوان والصعيد ، أو رواية « بيروت بيروت » التي تسحبك معها نحو الطرف الجميل نحو أرضه وخضرته ، وتؤلمك مشاكله وأهواله ، إنه لبنان في أثناء حربه الأهلية والاجتياح الإسرائيلي الذي يقع في طرف من أطراف البحر المتوسط ، ورواية « وردة » التي تأسرك بمذكراتها وهي في جنوب عمان ، أو ذاك السيناريو الذي كتبه عن الحركة القرمطية في اليمن قبل صدور روايته « نجمة أغسطس » ولم ير النور بعد كما يقول عصام محفوظ[1] .

وبما أن العمل الروائي يمنح الكاتب مساحة من المرونة والحرية التي قد تغريه في نسج الكثير من الأحداث جعل الكاتب « وردة » رواية المطالبة بالتغيير والتحديث والطموح على امتداد أربعة عقود من الزمن كل عقدين قد جمعهما الكاتب ليقارن بين الزمنين ومطالب الزمن الأول وما حققه الزمن الثاني من طموحات وآمال كانت ضمن برنامج الزمن الأول ، لذلك جمع الكاتب أحداث الرواية في سرد ينمو في مكان واحد ولكن على جانبين أساسيين ، هما مرحلة النضال الثوري الستيني والسبعيني في جنوب عُمان ، وتحديداً في منطقة ظفار .

والمرحلة الثانية هي مرحلة التمدين والتطور العمراني والحضاري الثمانيني والتسعيني في سلطنة عُمان ، ومن خلالهما يدخل صنع الله

---

(١)عصام محفوظ ، **الرواية العربية الشاهدة** ، طب ١ ، دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٠ .

إبراهيم في هذين الجانبين الرئيسين ، حيث يتمثل الجانب الأول في تلك اليوميات التي كانت تكتبها الشخصية الرئيسة في الرواية ، « شهلا » ذلك الاسم الروائي الحقيقي ، وهو « وردة » أيضاً بوصفه الاسم الحركي في أثناء انخراطها في صفوف الثورة الظفارية ونضالها الذي امتد من الستينيات حتى منتصف السبعينيات . أما الجانب الآخر فهو شخصية الكاتب المصري «رشدي » الذي ينزل سائحاً على سلطنة عُمان وينقل لنا انطباعاته عبر ما كان يلاحظه أو يقرؤه طوال وجوده في مسقط أو تنقله في محافظات عُمان ومدنها وقراها في ديسمبر سنة ١٩٩٢ م .

وبهذا نرى أن رواية « وردة » تحكي عن زمان ومكان معينين ، ولكنها ليست للماضي والاستغراق فيه ، بل هي مراوحة بين ماضٍ مثلته شخصية وردة ونضالها مع الثوار في جبال ظفار وبين حاضر تمثل في العمران والسياحة ، وإنشاء المدارس ، ورصف الطرقات ، والتجارة والصناعة .

كما أن الرواية كانت راغبة بحسب تصورنا إلى فتح الباب على مصراعيه لكل من مارس العمل الثوري أو النضالي في فترة من الفترات التي مرّت على الوطن العربي أو العالمي ، لذلك أرادت الرواية أن تكشف عن التيار القومي ومعاداته للشيوعية في يوم من الأيام ثم الاتفاق والتوحد بل والتخندق جميعاً تحت المبادئ الشيوعية .

ولم يقف الكاتب عند نضال وردة وجماعتها بين جبال ظفار ، وإنما أخذ يسرد بعض المعلومات التاريخية بين الحين والآخر إما من خلال يوميات وردة وإما من خلال رشدي ، وكأن الكاتب كان يبحث عن مدخل مناسب يعرض في بعض القضايا التي ركنت في ذاكرة النسيان أو يحاول الرجل العربي تناسيها ومحوها من سجله . فالأفكار والمقولات والآراء المتناثرة بين صفحات الرواية هي مرآة حقيقية أرادها الكاتب لتكون ناقوساً يدق في هذا الوقت تحديداً تجاه القوى النضالية العربية في كل بقعة عربية ، وخصوصاً أن الخطر الغربي المتمثل في أمريكا يأخذ حيزاً كبيراً وطاغياً في العالم كله .

هذا الخطر يبرز في اللعبة الأمريكية والإسرائيلية اللتين تستخفان بمصير

الشعب العربي أو بمصير الشعوب الفقيرة تحت مظلة العولمة أو الاقتصاد الحر وبنك النقد الدولى وغيرها . وما قام به الكاتب من عرض لبعض الحركات النضالية في العالم من الصين إلى كوبا إلى فيتنام إلى روسيا ، كما يأخذنا أيضاً إلى العالم العربي في الثورة الجزائرية ، أو إلى التطورات والتحولات التي كانت تحدث في مصر أو العراق أو سوريا أو اليمن .

وبسبب الموقع الجغرافي القريب من جبال ظفار ، والتقارب الزمني للأحداث التي جرت في اليمن فقد وقف الكاتب عندها ليطرح تلك التحالفات والصراعات بين القوى الوطنية من أجل التسيّد على كراسي السلطة السياسية في الدولة ، من هنا عرض ما حدث للقيادة اليمنية وما آل إليه الخلاف من تخلص بعض القياديين في السلطة السياسية من البعض الآخر حتى عام ١٩٩٤م والحرب التي دارت بين اليمنين وما نتج عنها .

وفي كلتا الحالين فالكاتب كان يركز في أثناء سرده لهذه الأحداث أن ينقل لنا دور بعض الشخصيات الثورية الرئيسة في العمل النضالي على المستوى العالمي ، مثل : لينين وتشي جيفارا وماوتسي تونج ، وعلى المستوى العربي ، مثل : دور جمال عبدالناصر في الوحدة العربية بين مصر وسوريا ، وبومدين وأحمد بن بلا في الجزائر وغيرهم . وبهذا نرى أن الرواية هي وسيلة قد اعتمدها الكاتب لنشر فكر مرحلة تاريخية عالمية وعربية ، بل ووعي مناضليها .

وبهذا يجسد صنع العمل النضالي العالمي والعربي في الربع الثالث من القرن العشرين منطلقاً من ظفار ومذكرات وردة . وكأن هذا التجسيد الذي يظهر لنا مع بداية قرن الحادي والعشرين مراده إعادة صياغة الفكر العربي تجاه العمل الوطني في ضوء التغيرات والتحولات العالمية والعربية ، فضلاً عن دعوة الأجيال الحالية والقادمة إلى معايشة تلك الوقائع والأحداث ، وتحديداً تلك الفترات التي تميزت بالمد والجزر والتحول من مذهب فكري إلى مذهب فكري آخر ، أي من المد القومي إلى البعثي إلى الشيوعية ، ثم التراجع عن بعض الأفكار التي يرى البعض أنها لم تعد واقعية اليوم ، وخصوصاً بعد انهيار

الكتلة الشرقية في مواجهة الغرب وأمريكا والعولمة . لذا من يقرأ الرواية لن يملَّ منها قط . وتظل أحداثها عالقة في متخيله زمانياً ومكانياً وأحداثاً طوال القراءة وبعدها ، فإن أردت الولوج إلى سردية البطلة « وردة » والاطلاع على مذكراتها تريد أن تلتهم تلك السطور والصفحات لتنتقل مباشرة وبرغبة ملحة إلى الشخصية الثانية « رشدي » لتقف على انطباعاته وملاحظاته . وهكذا تنتهي صفحات الرواية كاملة التي تقدر بـ ٤١١ صفحة من دون أن تشعر بوقت أو ملل .

وقبل الولوج في فضاء الرواية تستقبلك العتبات الأولى لها المتمثلة في الغلاف والعنوان و بعض الخرائط التاريخية والجغرافية لسلطنة عمان ومنطقتي ظفار وصلالة ، لتبين لنا ـ نحن القراء ـ أن أحداث الرواية تكاد تنحصر معظمها في المنطقة الأم وهذين المكانين وما يحويانه من مناطق صغيرة سهلية وجبلية .

أما الغلاف فهو لوحة فنية للفنان عمر جهان ، تلك اللوحة التي حملت بعض الإشارات الدلالية عبر اللغة الرمزية التي شكلتها امرأة مرتدية لباساً عسكرياً ، ولا يظهر منها إلا العينان لتوحي بأهمية العمل ضمن دائرة الخفاء والكتمان ، فضلاً عن العلاقة الحميمة بين اللوحة التشكيلية ومتن السرد نفسه .

وما يخص العنوان فقدجاءت كلمة واحدة لتكون اسماً للرواية وللشخصية الرئيسة ، كما أن هذا الاسم يعطي إيحاءً بمكان الحدث ، وهو عُمان التي كانت تسمى وردة الصحراء أو مزون . وهو الاسم الذي اختارته الروائية الكويتية فوزية شويش السالم لروايتها الثالثة . هذا بالإضافة إلى ما تحمله الكلمة من إيقاع البهجة والأمل والرقة وانتشار الشذا الذي ظهر في الرواية من خلال الطموحات والأحلام التي كانت مكتنزة عند مناضلي الثورة في ظفار .

يضع الكاتب خطاً أحمر لنا أيضاً في تحديد متخيلنا ومحاولتنا حين العوم في فضاء الأحداث ، وكأن كل شخصياتها لحم ودم حقيقية ، لذلك قال :

«بعض الأشخاص والوقائع في الصفحات من صميم الواقع والبعض الآخر من نسيج الخيال .. لهذا من الأفضل أن تقرأ على أنها .. رواية » [٢] .

أما الحكاية في مجملها فقد جاءت نتيجة زيارة قام بها الكاتب إلى سلطنة عمان في العام ١٩٩٢م ، ومن خلال ما شاهده من عمران وتطوّر في عناصر التحديث والتمدين راح بفكره إلى تلك المطالب التي كانت تنادي بها القوة الثورية في ظفار ، والمتمثلة في القضاء على الجهل والمرض والمطالبة بإنشاء المدارس ورصف الطرقات ، وشق مجاري المياه وغيرها من ملامح التطور في أي بلد .

من هنا فكر الكاتب أن يقدم عملاً فنياً يضع المقارنة في يد القارئ ، وهكذا تبدأ أحداث الرواية بوصول رشدي الشخصية المصرية إلى سلطنة عمان في زيارة إلى أقاربه . حيث يبدأ بالسؤال عن تلك الشخصيتين العمانيتين « يعرب وأخته شهلا » اللتين تعرف عليهما في مصر منذ ثلاثين عاماً ، وتحديداً بين العام ٥٧-٥٩م .

وتتطوّر الأحداث من خلال اللقاءات التي قام بها رشدي إلى بعض الشخصيات العمانية ، والمناقشات التي كانت تدور بينه وبين هذه الشخصيات ، ومن خلال قراءة بعض الموسوعات العمانية التي وجدها في بيت فتحي « تناولت أحد مجلدات موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب ... » [٣] ، أو تلك التي قدمها له الفندي « ... وجذب مصراعي الخزانة المجاورة وانتقى ثلاثة مجلدات قدمها إليّ قائلاً : اقرأها لتنعش ذاكرتك ... » [٤] ، والسفر داخل السلطنة ، حتى اختفاء وردة « شهلا » في الصحراء . كان يبحث عن حقيقة ما كان في ظفار من ثورة ومطالب .

وعلى الرغم من أن الرواية تسرد أحداثاً عمانية سواء أكانت في أيام

---

(٢) صنع الله إبراهيم ، وردة ، ص٦ .

(٣) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٦٨ .

(٤) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٣٩٠ .

الثورة الظفارية أم في عهد السلطان قابوس ، والمقارنة بين المطالب والتحقيق على أرض الواقع ، إلا أن الرواية وقفت طويلاً عند أحداث اليمن ، الجنوبي وما طرأ عليه من تصفيات جسدية لبعض القيادات السياسية نتيجة الخلاف الذي كان يدور بين أقطاب قيادة الثورة في اليمن ، تلك الصفحات التي قاربت العشر ليؤكد أن التغيرات والتطورات التي قد تحدث هنا أو هناك قد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقة الأمكنة جغرافياً وتاريخياً .

السفر

يتآلف سفر « رشدي » مع سفر « وردة » بقرارهما الذهاب إلى المكان الرئيس وهو « عُمان » . ويختلفان في تحديد المكان الخاص للنزول ، والسنة والمشاهدة والهدف أيضاً . في الوقت الذي يقرر رشدي زيارة أقاربه في سلطنة عُمان / مسقط شدّ يحمل رحله من مصر / القاهرة إلى هناك في ديسمبر من العام ١٩٩٢م ، كانت وردة المناضلة العمانية قد قررت السفر والانتقال قبل رشدي بثلاثين عاماً تقريباً أيضاً من لبنان / بيروت إلى عُمان / ظفار ، في ١٢ أبريل من العام ١٩٦٥م .

وصل رشدي فشاهد السيارات وحركة المرور فوق الشوارع المرصوفة « قاد السيارة اليابانية فوق طريق مرصوفة جيداً مثل الحرير تضيؤها المصابيح العالية »(٥) ، وليتعرف شارع قابوس ويسمع عن ميناء قابوس ومدينة قابوس الجديدة وجامعة قابوس ، والالتزام بالقواعد والقوانين المرورية « لحظت أنه يقود السيارة بحرص رغم أن السيارات المارة كانت معدودة ، وكنت أعرفه في القاهرة سائقاً متهوراً »(٦) ، والبيوت الفاخرة « بدت المدينة في ضوء النهار مجموعة من الطرق السريعة والكباري العلوية والمنازل الحديثة التي تشترك

---

(٥) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٩ .

(٦) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ١٠ .

في طراز موحد »[٧] . كما شاهد الفنادق الراقية فجلس فيها يتناول ما لذ وطاب من الطعام والشراب .

ولكن كيف شاهدت وردة عند أول نزول لها جبال ظفار ؟ لقد شاهدت البيوت الطينية والكهوف المترامية بين الجبال ، والضفادع المتوثبة من دون أن تكون هناك برك مياه « نقيق الضفادع يجعل النوم مستحيلاً ، المياه عكرة وتحتوي على حشرات صغيرة بعضها في حجم يرقات الضفادع »[٨] ، شاهدت المياه الآسنة التي تحتوي على حشرات صغيرة والذباب الرهيب ، شاهدت المعتقدات الخرافية والشعوذة « سألته عما كانوا يتحدثون فيه بالأمس حول النار ، قال : عن الساحرات وكيف يتقمصن الإنسان والنساء بالذات ... »[٩] ، وانتشار المرض وسيطرة الجهل وامتداد الفقر على تلك الأراضي الخضراء ، شاهدت الدواب والأرجل الآدمية باعتبارهما وسيلتي تنقل بين الجبال والوديان .

والكاتب هنا لم يبتعد كثيراً عن أعماله السابقة حين بنى جمالية المكان ، فقد استخدم السفر في رواية « نجمة أغسطس » عند ما كان يتحدث عن مشروع السد العالي ، فالسارد هنا كان يتحرك من مكان لآخر وفق رؤية الكاتب الذي عدّها بصورة غير مباشرة إلى ثلاث رحلات كما يؤكد ذلك محمود أمين العالم[١٠] ، فالرحلة الأولى هي رحلة مكانية نقلت السارد من القاهرة إلى أبي سنبل مروراً بمنطقة السد العالي .

وهذه الرحلة تتفق مع رحلة كل من رشدي ووردة ، حيث سافر الأول من القاهرة متجهاً إلى عُمان ، وسافرت الثانية منتقلة من عُمان إلى القاهرة إلى بيروت إلى عُمان / ظفار إلى اليمن ثم إلى الربع الخالي .

---

(٧) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ١٣ .

(٨) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ١١٨ .

(٩) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ١٢٦ .

(١٠) محمود أمين العالم ، **ثلاثية الرفض والهزيمة** ، ص ٦٧ .

كما أن هناك تقارباً بين الروايتين في الرحلة الثانية والثالثة ، فالرحلة الثانية هي رحلة زمانية يتحدث فيها السارد عن الحاضر والماضي رابطاً بينهما علامات المستقبل ، إذ في رواية « نجمة أغسطس » يتحدث عن ماضي مصر وحاضرها ومستقبلها من خلال مشروع السد العالي ، أما في رواية « وردة » فالرحلة الزمانية كانت بين أربعة عقود تقريباً ، أي بين الماضي ، المتمثل في ظفار والثوار ومطالبهم ، والحاضر الذي تمثل في عهد السلطان قابوس وتحديداً في التسعينيات من القرن العشرين ، وهذا ما حدا بالكاتب لأن يأتي بالرحلة الثالثة التي تعني رحلة الذكريات والمذكرات والطموحات والأحلام ، فالروايتان حملتا هذه الرحلة .

الجنس

تدخل وردة مخدعها للنوم فتنكب على كتابة يومياتها ، بعد الانتهاء والاسترخاء يدخل عليها المناضل فهد من دون استئذان يطلب منها الزواج ، فتكون الإجابة هي الرفض . « ماذا تفعلين وحدك ؟ وما رأيك في أن نتزوج ؟ ... قلت في غضب : الإجابة على السؤال الأول هي : ليس من حق أحد أن يقتحم عليّ وحدتي . الإجابة على السؤال الثاني : تفضل من هنا»[11] ، مما يوحي برغبة فهد في مضاجعة وردة ولكن بقوانين رسمية قد كان معمولاً بها بين المناضلين تحسباً للعادات والتقاليد الموجودة في تلك المناطق .

وهناك مشهد سردي يماثل هذا المشهد يتمثل في زيارة رشدي إلى أبي عامر عم بنت وردة « وعد » ، فبعد تناول الشراب والعشاء وتعذر ذهاب رشدي إلى الفندق تقرر نومه في بيت أبي عامر ، وبعد ما يؤخذ إلى الحجرة المقررة له ويحاول الاستقرار فيها طوال ليلته هذه ، تدخل وعد عليه وتغلق الباب من دون أن يشعر بها من في البيت من أهلها بسهولة ويسر ، ذاك الإغلاق الذي استعصى على رشدي قبل أن يخلد إلى السرير ، وفي أثناء

---

(١١) صنع الله إبراهيم ، م . س ، ص ١٥٢ .

الحديث تفتح وعد زر ردائها ليظهر صدرها عارياً « استقرت عيناي على أصابعها وهي تنتقل إلى الزر التالي ، وعندما فكته انحسر الثوب عن صدر عار لا يستره شيء ، بسطت ذراعيها جانباً فتجلى نهداها في كامل بهائهما ... جذبت يديّ في عنف ووضعتهما فوق نهديها ... »(١٢) .

وقبل مناقشة المشهدين نتبين أن الثنائية تتمظهر في المكان وهو مكان خاص للفرد الواحد ، فهناك مكان يستر وردة ، مثل : الكهف ، وهناك حجرة بعيدة بعض الشيء عن البيت الكبير لأبي عامر . وكذلك الوقت وهو الليل بعد ما تهجع الناس ويعم السكون ويشتد فيه الظلام ، فالمشهدان وقعا في الليل ، كما أن الهدف الرئيس من لقاء المرأة بالرجل أو العكس كان هدفاً جنسياً بحتاً .

وإذا كان هناك رفض من قبل أنوثة وردة فهناك قبول من أنوثة وعد ، وهذا ما يكشف عن اقتحام الجسد ، أي عنفوان ثورة الجسد من أجل الجسد الآخر ، حيث حاولت ذكورية الرجل اقتحام أنوثة المرأة في الموقف الأول ، وتقتحم أنوثة المرأة ذكورية الرجل في الموقف الثاني .

ولكن السؤال الذي نطرحه على الكاتب هو إذا اعتقدنا أن يوميات وردة تكشف عن المشهد الأول ، فهل من المستحسن أن يصور ابنة المناضلة التي ضحت بكل ما تتمناه أي فتاة في عمرها وكأنها متعطشة للجنس ، ولا يهمها مع من تمارسه ، حتى لو كان في عمر أبيها أو عمها . هذا بالإضافة إلى أن المنطق الأخلاقي والاجتماعي لا يليق بالضيف أو المضيف أن تصدر منه هذه التصرفات .

وهنا نعتقد أن الكاتب جنح إلى متخيله الذهني البعيد من دون أن يشعر أن هذين المشهدين لم يكونا في خدمة البحث عن مذكرات فتاة كانت في يوم من الأيام يكن لها الحب والتقدير ، بل لا يليق بامرأة تتغذى يومياً على كتب جيفارا و أقوال لينين وتتشرب النضال اليومي من ماوتسي تونج أن

---

(١٢) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٣٢٦-٣٢٧ .

تجعل الجنس هماً تفكر فيه .

فالكاتب لم يكتف بهذا الموقف الجنسي ، بل ذكر أكثر من مرة رغبة وردة نفسها في ممارسة الجنس سواء حينما كانت في القاهرة وهي تلتقي صديقها شهاب « إذ انسحب الاثنان ، شهلا وشهاب ، إلى غرفة أخرى ... ساعة قبل أن يظهر الاثنان ، بدا شهاب لو كان مستيقظاً لتوه من إغفاءة هنيئة وفي عينيه نظرة حالمة وعلى شفتيه ابتسامة رضا ... شهلا التي جاءت في أعقابه كان وجهها مورداً ويداها مضمومتين أمامها ... » [(١٣)] . أو في بيروت حينما ذهبت إلى الاجتماع في بيت سامر إذ فوجئت بإلغاء الاجتماع ، ثم يطرح لها سامر رغبته في ممارسة الجنس معها حيث توافق بعد تردد ، «هممت بالانصراف ثم غيرت رأيي ، خلعت حذائي وأنزلت الكولون والكيلوت ، رقدت فوق الأريكة وقلت في هدوء تفضل ... خلع ملابسه وانضم إليّ ... وفجأة قذف منيه فوق فخذي ... » [(١٤)] .

هنا يأخذنا الكاتب إلى الحرية التي يقدمها السرد له لكي يتمتع بها في التنكر أو محاولة اقتحام بعض القيم التي قد لا تكون مقبولة في مجتمع ما ، حيث شخص سامر وهو ينتهك السلطة النضالية بقصده المتعمد إلغاء الاجتماع والسلطة الاجتماعية والأخلاقية في طلبه الممارسة الجنسية مع وردة ، لذا لا نستطيع قبول هذه المشاهد السردية الجنسية إذا كان الجميع هناك مناضلين وثوريين سواء حينما أكانوا في بيروت أم في ظفار ، ففهد وقبله سامر رجلين وسمهما السرد الروائي بشكل غير مباشر أنهما رجلان ماركسيان ، فهذا يعني أنهما يعرفان الحاضر الذي انغمسا فيه وهما يتجرعان شهوة الحركات التحررية ويتذوقان النضالات الثورية ، كما كانت وردة أيضاً ، فكيف لهما أن يجعلا الجنس شغلاً شاغلاً في تكوينهما المعرفي ، وخصوصاً أنهما يعيان كما يعي رشدي أن العلاقات الجنسية التي تعطي فرصة الاختيار

---

(١٣) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٥٧-٥٨ .

(١٤) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص٩١ .

والتأمل في الرجل والمرأة فلا بدّ من علاقات عاطفية تسبق كل شيء حتى تتعمق فيها النظرة تجاه المرأة ، وتعلو فيها اللذة ورغبة التلاقي .

ونحن لا نختلف مع الكاتب في أن الجنس في عالمنا العربي يعتبر من أكبر الأزمات المعقدة التي يعاني منها الفرد والمجتمع ، وبل ونتفق مع الناقد غالي شكري حين قال في كتابه أزمة الجنس في القصة العربية : « الجنس ظاهرة اجتماعية تعلو وتهبط بحسب المستوى الحضاري للفرد والمجتمع من دون جعلها قيمة خلقية تتقدم أو تتخلف نظراً لمستوى الوعي »(١٥) . غير أن صنع الله إبراهيم جعل الجنس عند وردة ووعد أزمة حقيقية كأزمات العالم العربي السياسية .

وهنا نتساءل عن هذا التجسيد ، هل باعتبار وردة امرأة ماركسية ولا ترى المرأة عاراً ، حين تفكر في هذا العالم المكتنز انفعالاً والمضطرب حياةً ؟ وأنها تنمو وتتطور بحسب تطور المجتمع ؟ وإذا كان توجه وردة بوصفها ماركسية وترى العلاقات الجنسية شكلاً من أشكال تطور المجتمع ، ولكن لماذا جُسدت شخصيتها مع شهاب في القاهرة وهي لم تكن ماركسية بعد ؟ وإن اتفقنا جدلاً في هذه الرؤية على الرغم من اختلافنا معها ، لأن البعد الماركسي يسعى إلى تحرير المجتمع من العبودية أياً كان نوعها ، والمرأة من ضمن هذا المجتمع ، فكيف نجعلها مقصدنا الجنسي البحت ؟ ! فوعد لم تمر بمرحلة التغيير الفكري والأيديولوجي ، وجعلها أكثر رغبة في التعامل مع الجنس حتى مع من يكبرها سناً .

الرحيل

ترحل وردة ومعها دهميش ويعرب من جبال ظفار إلى الشمال بهدف إعادة بناء الحركة في الشمال على أساس العمل السياسي . يرحل الثلاثة عبر

---

(١٥) غالي شكري ، أزمة الجنس في القصة العربية ، طب ٣ ، بيروت ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٧٨م ، ص ١٣١ .

الربـع الخالــي ويعانــون ما يعانــون من صعوبة الحركة والمشي على الأقدام أو ركـوب النوق أو في المؤنة التي قـد تنفق في أي وقت بسـبب الضـيـاع أو بسبب قطاع الطرق أو غير ذلك .

وفي أحد الأيام لم تجد وردة أثراً ليعرب والمرافقين لهم ، وكذلك السلاح ، وهكذا تهيم وردة في الصحـراء مع دهميش التي حملت منه ويقف الحكي الروائي عند هذا الفضاء الواسع الذي غيب وردة جسماً وحركة ، وتعود الطفلة وعد والمذكرات التي وصلت فيما بعد . إذن هنا ضياع وردة يعني الانحسار والتراجع وفقدان الأمل في مواصلة الثورة والنضال بالأساليب المتبعة في ذاك الوقت .

وهذا الرحيل المأساوي لوردة الذي تسبب فيه أخوها يعرب يقابله محاولة انتهاء حياة رشدي بعد ما ركب في سيارة ليلاً لم يعرف وجهتها ولا من يقودها حتى تقف عند هوّة سحيقة بهدف ضياع المذكرات واختفاء التاريخ وانتهاء العمر المقرر لرشدي . غير أن الاثنين نجيا ، فقد نجت وردة لأنها أنجبت وعد وظهرت مذكراتها ، ونجا رشدي لأنه عزم على العودة إلى مصر مسجلاً الملاحظات والأفكار التي نسجت بعد ذاك رواية وردة .

وهذا الرحيل كان قبل ذلك يشكل هاجساً للشخصية الرئيسة في الرواية « وردة » حيث العلاقات التي كانت تربط هذه الشخصيات بعضها ببعض ، فقد توحدت العلاقة بين وردة ويعرب في ضوء العلاقة الأخوية في علاقة مباشرة كما هي العلاقة المباشرة مع دهميش بوصفه زوجاً لها . ولكن إذا كان دهميش منغمساً في وردة فلأنه الرفيق والزوج لذا ظل معها منذ اللقاء الأول بينهما ، في الوقت الذي ينسى يعرب فيه شعار الرفاق والأخوة فيترك الأخت والزوج في الصحراء ليبني علاقة أخرى قد تسمى بعلاقة السلطة السياسية ، فالروايـة تكشف عن وظيفة يعرب حين يحقق مع رشدي في المطار قبل عودته إلى القاهرة . ولم تكن العلاقات بين شخصيات الرواية محصورة بين هؤلاء فقط ، بل هناك علاقة الأقارب التي جمعت بين رشـدي وابن عمه فتحي وزوجته اللذين يعملان في عمان .

النصف الآخر

يؤكد الكاتب أن بعض الشخصيات الروائية مختلقة ، وهذا يعني أن شخصية وردة قد تكون مختلقة أيضاً ، فمن المؤكد أن هناك نساء عمانيات وعربيات غير وردة لعبن دوراً نضالياً في ظفار ، مثل : طفول التي جاء ذكرها واستشهادها من دون الوقوف عند عملها النضالي « استشهدت طفول في غارة جوية بريطانية ... أصيبت أمينة إصابة بالغة في ظهرها »(١٦) ، أو دور المناضلة البحرينية هدى « استضافتنا أسرة من الرفاق أنا والرفيقة هدى ابنة رجل أعمال في البحرين » (١٧) ، كما تجاهل أيضاً دور المناضلة نبيلة سعيد « جرحت الرفيقة نبيلة سعيد (٢٠) سنة في فخذها في عملية قرب الحدود اليمنية » (١٨) ، فضلاً عن تجاهل دور الرجل بوصفه مركزاً في النضال الثوري ، غير أن الكاتب همّشه في بطولة العمل على الرغم بحسب سرديات الرواية أن هناك بعض الخليجيين أو العرب في النضال التحرري ، ولكنه لم يعطهم حقهم في الرواية .

فهل هذا التجاهل كان متعمداً أم لعدم توافر المصادر والمراجع الكافية ، مما يؤكد حصر الكاتب للنضال في ظفار على مذكرات وردة مكانياً وزمانياً ، ولم يعطِ نفسه فرصة الوقوف على تلك الفئات والشخصيات الأخرى التي كان لها دور في العمل النضالي والثوري والسياسي كما كان لوردة .

وفي حديثه عن التحولات التي تحدث للمناضل يقدم أدلته العربية والعالمية ، فإذا كان يعرب شخصية تحولت عن عملها النضالي وركبت موجة المصلحة الشخصية فهناك نماذج يسارية تحولت من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين ، وقد قدم مثالاً عن السودان وما قام به النميري حين عيّن بعض عناصر الحزب الشيوعي وزراء في الحكومة من أجل كسر شوكة الحزب نفسه .

---

(١٦) صنع الله إبراهيم ، م . س ، ص ٣٧٠ .

(١٧) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ١٦٥ .

(١٨) صنع الله إبراهيم ، م . ن ، ص ٣١٢ .

غير أن الذي حدث في سلطنة عمان وإعلان السلطان قابوس العفو العام كان بهدف تحديث البلاد ونقلها مما كانت عليه مسبقاً ، وهذا ما كان مختلفاً عن السودان ، إذ يدعو العفو العام كل من لديه الاستعداد للتطوير والتغيير والبناء الحضاري والتجاري والصناعي فليدخل ميدان العمل ، لذلك تحول عدد من مناضلي الثورة إلى العمل داخل السلطة السياسية من أجل التأثير والتغيير في مواقع القرار .

وهكذا أكد الكاتب أن ما لاحظه من تمدين وتحديث في عُمان كانت هي بعض المطالب التي ينادي بها الثوار من قبل . وهنا كانت المقارنة غير المباشرة في تحول المناضل من نكران الذات والعمل بعين الجميع وللجميع ، أو دعوة السلطة السياسية لمن يرغب العمل في فلكها ، هي مقارنة غير موفقة من الكاتب ، وخصوصاً إذا كانت بين ما كان في السودان وما كان يطمح له السلطان قابوس في عمان ، وهذا يعني إذا كان صنع الله إبراهيم قد تميز بالواقعية الذاتية في رواية « تلك الرائحة » وبالواقعية التسجيلية في « نجمة أغسطس » ، وبالواقعية الرمزية في « اللجنة » (١٩) ، فإنه في رواية «وردة» تميّز بالمزج بين الواقعية التسجيلية ، والواقعية الرمزية .

كما أن المناضل مهما قدم وعمل في دائرته المنضالية والثورية فمن حقه أن يبتعد عن العمل النضالي العسكري وينخرط في عمل سياسي آخر ، أو يعلن بشكل مباشر أو غير مباشر ابتعاده العمل كليةً ، لأن المناضل ليس قديساً أو معصوماً أو يمتلك العصا السحرية التي تغير العالم بمسكها أو تحريكها .

---

(١٩) عصام محفوظ ، م . س ، ص ٥١ .

نهايات الذات
قراءة في رواية (أيام يوسف الأخيرة)
للكاتب البحريني عبد القادر عقيل



قبل البدء في عالم الرواية نرغب أن نقف على تلك الشراكة التي أدخلنا الروائي فيها ، ألا وهي أن هناك مبدعاً وهو كاتب النص الروائي ، ذلك النص الذي يحمل رسالة مفتوحة غير دقيقة الحدود والاتجاهات ، وهناك متلقياً فاعلاً يتلقى هذا النص بعد نقله غير الأمين ليقرأه ، وفي كل مرة ينتج نصاً من خلاله . وبين هذين العنصرين علاقة فنية تجاه هذا النص تتمظهر في سؤالين اثنين .

السؤال الأول : هو الماقبل العمل الروائي ، أي ما العلاقة القائمة بين النص ومبدعه ؟ علماً بأن السؤال يبحث عن الغائب الذي لم يكتتب بعد ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب قد يبرز لنا بعض الإجابات أما كاملة أو ناقصة ، إلا أننا نؤمن دائماً أن النص في حالة ولادة ونشوء وعدم اكتمال وما تعاملنا مع النص في عالم المتخيل الذهني إلا عبر معرفة الدلالات التي تكشف المتواري كلما أجبرنا النفس والعقل على القراءة والتأويل .

أما السؤال الثاني : فهو المابعد ، أي ما العلاقة بين النص والمتلقي ؟ وأي رابطة تربطهما معاً ، فالمتلقي يحاول النهوض بما هو موجود في النص ويؤوله ، في مساحة التفتيش وفي الزاوية الغائبة التي لم يقلها أو يكشف عنها المبدع ، وكأن المتلقي يقدم نصاً مولوداً من النص الأول النص الأساس (١) .

من هذا المنطلق نحاول أن نقوم بعملية تفتيت ما حاول المبدع أن يركبه ويمنحه نظاماً جديداً قد نتفق معه أو نختلف من خلال العلاقة بين الدال والمدلول ، وألا نركب شيئاً على النص أو ندخل عليه ، ولكننا نتلقاه بفكرنا وبروحنا مما تعلن دهشتنا المحاصرة لفاعلية القراءة والتأمل في كل حين ، وعند أية لحظة نستقبل فيه النص ، ذلك بسبب رؤيتنا تجاه النص الذي يكون دائم التجديد كلما توغلنا فيه قراءة وتأملاً وتأويلاً .

ونبدأ من العنوان : إن العنوان يحقق هوية النص في الكثير من

---

(١) انظر : صدوق نور الدين ، **البداية في النص الروائي** ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا : ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٩ - ١٤ .

النتاجات العربية والبحرينية على وجه الخصوص ، فالهوية تكمن في إقامة العلاقة بين العنوان والمضمون الذي يحاول المبدع أن يبرز جزءاً منه أو بعضاً من فحواه . وعنوان الرواية أيام يوسف الأخيرة يقدّم الكثير من الدلالات والتفسيرات ، ويعلو كلما أوجد إثارة للمتلقي ، وجعله في هاجس التوغل نحو كنه العمل نفسه . لذا فالعنوان يعطي المتلقي من أول وهلة وفي أول قراءة بأن الرمز التاريخي حاضر ، والشخوص التراثية بارزة ، والإشارات الدينية متوسدة ، فهذا الاستحضار التراثي المأخوذ من الماضي التليد يوحي ببلورة أوجاع الحاضر .

وما يؤكد دلالات التراث ، بل التمسك به في معالجة القضايا الإنسانية ذلك الإهداء ، يقول الكاتب : إلى هشام : وهو يمد كطفل عنقه الجميلة إلى داخل قلبي ليرى صورته المثبتة هناك ، وطالما تراثنا قد ألبسنا السواد والحزن والكآبة والحسرة منذ العهد الأول حين أخرج أبونا آدم (ع) من الجنة حتى يومنا هذا . فالإهداء كشف عن حزن وألم ، بل هو خوف دائم من المجهول ومن الحاضر المتقاطب في استقراره الاجتماعي والنفسي ، هذا الحاضر الذي لا يتجاسر في نهب أرواح الأحبة .

كما يقدّم هذا الإهداء إرهاصاً أوليّاً لما سيأتي من تأكيد للفواجع المؤلمة داخل متن الرواية ، الذي لم يترك الروائي المادة الروائية إلا وألبسها جزءاً من تراثه الممزوج بالشاعرية والدلالات الإشارية التي تظهر هنا أو هناك في فضاء الرواية .

وتأكيداً على إزاحة البهجة والفرحة من عالم البراءة وإظهار الألم وقسوة المرجعيات العربية في تراثنا تمركزت في افتتاحية الرواية بقول للشاعر العربي : قاسم حداد « هل أنت يوسف . . وإخوتك لا يحصون » ، ليصل بنا الكاتب إلى صورة التراث العربي وحضور مأساة النبي يوسف عليه السلام ، ومجموع من التناقضات التي جمعتها الرواية رغم صغر حجمها وعدد أوراقها .

وسنقف عند ثلاثة محاور في الرواية :

المحور الأول : آليات التمثل بالتراث الديني

حين الحديث عن التراث الديني يعني الحديث عما جاءنا في الخطاب الديني حول قصة النبي يوسف عليه السلام ومأساته في ضوء العلاقة بينه وبين إخوته ، وكيف وظّفها الروائي في روايته . لذا سنتعرف شخصيات الرواية وارتباطها بالاسم والجمال ، والفقد واللقاء ، والحلم والنتيجة . فالشخصيات التي كوّنها الروائي فيها من العيوب والحسنات ما يرجعنا إلى الواقع المعيش . ولكي نقف على تمثل التراث علينا الدخول في عالم أحداث الروايتين .

إن تعمّد الكاتب في إطلاق اسم يوسف كعنوان للرواية أوحى لنا بعقد المقارنات ، فيوسف / الرواية أدخلنا في يوسف / النبي وما أصابه من ويلات من قبل إخوته ، غير أن المتخيل السردي حوّل هذه البنية التركيبية التراثية إلى صورة بانورامية ، أي لم يتقصد الروائي أخذ المادة التراثية ونقلها كما هي ، بل جعلها مرآة له ، ولكي يختبر قدرته على عملية التوظيف .

فإذا كانت المأساة قد وقعت في أسرة النبي يعقوب والد النبي يوسف عليهما السلام ؛ فإنها حاصرت اثنين « الأب والابن » حيث رُمي الابن في الجب ، ثم ابيضت عينا الأب بعد تلك الرحلة التي ذهب فيها الإخوة إلى مصر ثم رجعوا من دون أخيهم الأصغر بنيامين .

أما في الرواية فقد كانت المأساة منصبة على كل أفراد الأسرة من الأم التي لم تعرف سبباً لاختفاء زوجها ، حتى الابن الصغير يوسف الذي تلبّس البراءة في حياته القصيرة ، فضلاً عن العذاب النفسي والاجتماعي المتمركزين في السارد والأخ الأكبر محمود ، ذلك بسبب غياب الأب عن الأسرة .

وإذا كان النبي يوسف يتصف بالجمال ، فقال الله تعالى عنه على لسان النسوة صديقات امرأة العزيز : ﴿ ما هذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم ﴾[٢] ، وعن أبي سعيد الخدري قال : سمعت رسول الله (ص) وهو يصف يوسف

---

(٢) سورة يوسف ، آية ٣١ .

حين رآه في السماء الثانية ، « رأيت رجلاً صورته صورة القمر في ليلة البدر ، قلت : يا جبريل من هذا ؟ قال : هذا أخوك يوسف »[٣] ، وكذلك يتصف يوسف / الرواية بالجمال « أما يوسف فقد كان وسيماً على نحو ملائكي .. بشعره الذهبي الذي يغطي جبهته ووجهه الأبيض وعينيه المدورتين الصغيرتين اللتين تومضان إيماضة الحياة نفسها ، وانسراحة وجهه المتوردة ، وابتسامته الرقيقة ، وميله للبهرجة والسرور ، إذا رأيته لن تستطيع أن تحوّل بصرك عنه »[٤] .

وهنا يكمن التناص في ما يرغبه الكاتب من إسقاطات التراث الذي حاول اعتماده بجعل الرواية ضمن دائرة العلاقات المتمظهرة في التكوين الاجتماعي التراثي ، وما يتصل من علاقة بين الأدب والواقع والمرجعية التراثية بغرض إبراز عنصر التلاؤم بين ما هو داخل العمل الروائي وبين مكوّنات العمل من شخصيات وأحداث .

ولكن كيف جاءت المأساة وحدث الفقد ؟ لقد جاءت في قصة النبي يوسف منذ بدء العلاقة الحميمة بين الأب / النبي يعقوب (ع) والابن / النبي يوسف (ع) ، قال الله تعالى : ﴿قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون﴾[٥] ، ونتيجة هذه العلاقة أجبروا الأبناء على إعداد خطة التخلص من أخيهم التي انتهت بفقد الأب لابنه منذ صغر سنه حتى صار وزيراً لملك مصر .

فالفقد هنا لم يكن برغبة الأب أو الابن ، ولكن لسوء العلاقة ودخول مرض الغيرة والحسد في التركيبة البشرية وحب الذات ، أي الفقد في الرواية جاء برغبة الأب وليس برغبة الأبناء على الرغم من الحب الذي يكنه للابن

---

(٣) الطبرسي ، **مجمع البيان في تفسير القرآن** ، ج ٦/٥ ، ص ٣٥٣ .

(٤) عبدالقادر عقيل ، **أيام يوسف الأخيرة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ط١ ، ١٩٩٩ ص ٣٠ - ٣١ .

(٥) سورة يوسف ، آية ٣١ .

الأصغر يوسف « كان أبي يحب يوسف كثيراً ، ولكنه لم يكن من ذلك النوع الذي يظهر لك حبه وإن كنت ترى ذلك في عينيه وتعابيره»[٦] .

والنتيجة انهيار الأسرة واضطراب حالتها النفسية والمادية والصحية . فالأم تمرض بعد غياب الزوج من دون سبب تعرفه ، حيث فرض على الأسرة الانتقال إلى بيت الخال غير المستقر في مكان سكناه ، فهو دائم الترحال والسفر تبعاً لطبيعة عمله ، لكن القدر كان متربصاً بالأم إذ تموت ويعقب ذلك مرض يوسف ثم موته ، ثم الحالة الهستيرية التي تصيب بها محمود وموته .

وإذا كنا نعرف سبب مأساة فقد النبي يعقوب لابنه في قصة النبي يوسف ، فالروائي جعلنا نتساءل عن الفقد في الرواية وغياب الأب ، وكأن هناك الكثير من التساؤلات يلزمنا الراوي أن نطرحها على أنفسنا قبل طرحها على الخطاب نفسه ، مثل :

* هل غاب الأب بسبب زواجه من ابنة عمه من دون علاقة تربط بينهما ؟ فقد كانت على علاقة بشاب يماثلها في السن ، وحين علمت أسرتها بذلك طردت الفتاة من البيت ، ولم ينقذها من هذا الضياع سوى الأب «أبي الذي عرض عليها الزواج إنقاذاً لسمعتها وشرفها على الرغم من معارضة أهله وعلى الرغم من أنه كان على علاقة عاطفية بفتاة أخرى»[٧] .
* هل غاب الأب بسبب عدم اهتمام الأم بملابسها ومظهرها ؟ « كانت لا تعتني بشخصها ولا بملابسها »[٨] .
* هل بسبب الفقر والعوز ؟ « أبي كتوم عن أحواله في العمل ، وعن شؤونه المالية رغم راتبه الضئيل »[٩] .

---

(٦)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ١٥ .

(٧) عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ٢٢ .

(٨) عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص٢٠ .

(٩)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ١٥ .

* هل الغياب لعدم قدرة الأب على خلق التكافؤ الوجداني بين الأبناء ؟ «كان أبي يحب يوسف كثيراً .. أحياناً كان يدللني ويسأل عن أحوال المدرسة أما مع محمود فلم يكن يظهر ناحيته أي تعلّق حقيقي لسبب أجهله »(١٠) .

* هل لأن الأب لايزال على علاقته السابقة حناناً وشوقاً ؟ « كان على علاقة عاطفية بفتاة أخرى » (١١) .

هنا تبرز العلاقة الأسرية بين أفراد الأسرة الصغيرة ، بين الأبناء والآباء التي تمظهرت في قصة النبي يوسف (ع) ، وتوحدها بين الأبناء في الرواية .كما تتفق القصتان في إظهار الحب الأبوي على الابن الأصغر ، ويكمن الاتفاق أيضاً في عدم رغبة كشف هذا الحب أمام البناء الآخرين .

يتمحور في الرواية نوع من الدعوة إلى التطلع نحو الآفاق التي تنتقل عبر اختيار الإنسان المحروم لوحشة الباطن والدخول في خلوة روحية ونفسية ، بهدف طلب إشراق وجه الله والخروج عن الذات المبتلية بمآسي الحياة ، ومن خلال الخطاب اللغوي ، ومناجاة الأحلام فضلاً والخيالات والانفعالات والغرائب الموحية للذهن والعاطفة ببعض الصور والمتخيلات كانت هي الحكاية التي سردها الخال للسارد لتبين كيفية الوصول إلى المكان الذي يدخله الإنسان وهو في الأربعين ، ذلك المكان الواسع المقدس الذي يفرض على كل من أراد الوصول له أن يمرّ بأربعة منازل ، والمنازل هي :

١- منازل الراجين : ويتمثل في استعداد القلب لقبول نور اليقين وقد ظهرت محاولة السارد تطهير القلب بالعزلة والخلوة بعد موت أخويه .

٢- منازل الخائفين المحزونين وتمثل ذلك في المناجاة التي كشفت ضعف الإنسان تجاه المصائب والويلات .

٣- منازل المحبين وتبرز في رغبة السارد لقاء أمه وأخويه يوسف ومحمود ،

---

(١٠)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص١٥ .

(١١)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص٢٢ .

لذلك لجأ إلى الصوم والامتناع عن الشرب والأكل وإن وصل الأمر إلى أربعين يوماً .

٤- منازل الصابرين عن طريق الاسترخاء الجسدي والعقلي هذه دلالات صوفية واضحة في الرواية .

فالدعوة إلى المكان المقدس الذي طرحه خال السارد يكشف عن بعض الدلالات الصوفية في الرواية ، لذلك غدت الرواية نصاً متفاعلاً مع نص آخر ، مما جعل الكاتب يمارس الفعل التخييلي المنطلق من تراثنا القديم المعلن لهويته وقصده منطلقاً لإنجاز مادته النصية ، وهذا يعني قدرة الكاتب على ممارسة فعل التناص الذي يكشف استعداد التحوّل والإنجاز ، وقد قال ل . جيني : « خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك »(١٢) .

* المحور الثاني : البنية العددية في الرواية

حاول الروائي أن يعطي عمله ميزة متفردة تسهم في وحدة البنية السردية والانسجام معها ، لهذا لجأ إلى تناول الأعداد الرقمية داخل الفضاء الروائي ، مثل : العدد (اثنين - ثلاثة - خمسة) ليخلق عالماً فنياً وجمالياً تخرج منه موجة الصراع النفسي ، وتبرز على سطحه المأساة الإنسانية في مجتمع يموج بالصراعات والتناقضات .

وهكذا حضرت صورة الرقم « اثنين » الذي تشكل في الحلمين ونتيجتهما . فالأول يحلم السارد بالدم وهو في البرميل بعد ما كان في باص يأخذه إلى الصحراء ، فيصحو وإذا بأخيه يوسف ينزف دماً يُنقل على أثره إلى المستشفى .

والحلم الثاني يحلم به يوسف ، إذ يرى نفسه في الغابة بسمائها الصفراء

---

(١٢)سعيد يقطين ، **الرواية والتراث السردي** ، المركز الثقافي العربي ، الرباط : ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٠ .

وأرضها الزرقاء ، وفراشاتها السوداء . وتكون نتيجة ذلك موت يوسف نفسه . بمعنى وجود حلمين مأساويين تبعهما حدثان مأساويان أيضاً .

وكأن الحلم يقوم بمهمة إرسال رسالة قد تنبئ عما سوف يحدث ، فالبرميل أوحى لنا بالتقييد والاختناق ، الذي أدخل الإنسان نفسه سواء أكان بإرادته أم بإرادة الآخرين ، فهو لا يستطيع على فعل التخلص ، كما أن تخلي الأب عن الابن في الحلم دليل على فقد قدرة التحدي والمواجهة الحياتية ، وأن إظهار اللونين الأزرق للأرض والأصفر للسماء في حلم يوسف لدليل على عملية التحول في حياة الحالم ذاته ، وهذا التحول قد يكمن في الحياة الجسدية والنفسية .

وليس هذان الحلمان اللذان يقدمان رؤية التعامل الثنائي ، بل الأسماء أيضاً فلماذا تعمد الكاتب أن يعطي لأخوي السارد اسمين ولم يعط للسارد اسماً ، أليس مقاربة مع اسمي قصة النبي يوسف (ع) ، حيث لم يعرف من إخوته سوى يوسف وبنيامين ؟!

وهناك المقاربة في الرقم « ثلاثة » إذ سعى الكاتب إلى خلق ثنائيات تآلفية وتقابلية بينها ، مثل « ثلاث نساء ، ثلاثة رجال ، ثلاثة أخوة ، ثلاث حالات موت ، وكانت علامات التوافق بين هذه الثلاثية واضحة في الرواية ، ولكن ليس كما قاله الشاعر الإنجليزي توماس : « إن الأمور الجيدة أو الحسنة تشير إلى ثلاثة ثلاثة ، وأجمل مثال هو عملية الجمع ·· رجل + امرأة = ولد»[(١٣)] .

فالرجل الأول / الأب يختفي بإرادته من دون معرفة الأسباب ، ويرفض الواقع المعيش ، وكتوم الأسرار وقليل الكلام ، ومتزوج وله أبناء ، ونظيف الثياب وأنيس الوجه وله عينان عسليتان ، ولم يوص بشيء ، ولم تعرف وجهة عمله ، وفي الوقت ذاته اتصف بالفقر .

---

(١٣) لوك وينهوف ، **معجم الأحلام** ، ترجمة سمير شيخاني ، دار الأمير للثقافة والعلوم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ١٨٠ .

والرجل الثاني / العبقري يموت بإرادته من دون وضوح الأسباب ، ويرفض الواقع المعيش ، وصاحب أوهام وتخيلات مرضية ، وغير متزوج ، كما أنه رث الثياب وله أسنان بارزة وتشقق في الشفة السفلى ، فهو فقير ولا يعمل ، وقبل انتحاره يوصي بوصية مبهمة .

أما الرجل الثالث / الخال الذي يغيب عن المكان بإرادته من دون البوح بالسبب الحقيقي ، ويسافر بعيداً عن المكان ، فوجهته غير معروفة ، ويراوغ في الكلام والبوح والكشف عن الغياب ، وغير متزوج ، ولكنه مهتم بمظهره ، فبشرته بيضاء وقصير القامة ، ويعمل مهرب مخدرات ، لذلك فهو غني .

وكأن الكاتب يريد القول أن الشخصية الذكورية في العمل الروائي هي جزء من الغموض والانطواء ، والوصول إلى المبتغى يتطلب بعض التضحيات على الرغم أنه لم يكشف عن شيء كان يطمح السارد معرفته .

وإذا نظرنا إلى المرأة فسنجد المرأة / الأم التي فقدت الزوج أصيبت بالمرض ثم الموت ، وفي مقابلها المرأة / المسيحية التي فقدت ابنها وتبكي حسرة عليه كلما نظرت إلى صورته ، وهناك المرأة / صاحبة السيارة التي لا تنجب . ونرى من ذلك أن المرأة في الرواية ضعيفة لا تقوى على مواجهة تحديات الحياة خاصة حين تفقد سندها الذكوري . ولم يقف الكاتب عند هذا فقط ، بل أتى بالموت في ثلاث شخصيات هي الأم ويوسف ومحمود .

كما تناول الرقم « خمسة » في الأب الذي يكبر الأم بخمسة أعوام أي ثلاثة وعشرون عاماً عمر الأب مقابل ثمانية عشر عاماً عمر الأم ، ويوسف الذي يصغر عن السارد بخمسة أعوام ، كما يحصل الأب على ورقة اليانصيب بالجائزة الخامسة وهي عبارة عن منظار فلكي يصل طوله إلى خمسة أمتار ، فضلاً عن المرأة المسيحية التي كانت تعطي كل واحد من الأخوة خمسمائة فلس . فهلا نستطيع الولوج إلى استنطاق هذه المقاربات الرقمية ؟

إن الرواية تعلن عن هذا الحصار المغلف بالثنائية أو الثلاثية أو الخماسية لتعبر عن الحزن المشترك الذي يقبع في العلاقة بين المرأة والرجل ، ويتمظهر حين يكثر بعد عملية الاستعداد لتكوين أسرة ، ثم يكمن الحصار

النفسي والاجتماعي والأسري ، وكأن هذا تعبير عن المرارة والخيبة والحسرة من الواقع المعيش المرير السائد الذي يعجز المرء عن مقاومته أو الركون إليه إلا من خلال الضعف أو المواجهة بالهرب والانكسار .

* المحور الثالث : اللغة الروائية

إن اللغة الإبداعية قابلة للتغيير بحكم زئبقية المتخيل الفاعل فيها وبحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الكاتب حين يكتب . [١٤] ونتفق أولاً على أن اللغة هي العمود الفقري لبنية الرواية ، وثانياً إن السارد في الرواية ليس إلا ولداً لم يتجاوز عمر الطفولة . لذا تعمد الكاتب أن يجعل اللغة المستخدمة هي اللغة المرتبطة بالمرحلة العمرية التي ينتمي إليها السارد ، فالسارد هو المؤشر على أن اللغة كانت مناسبة للشخصية اجتماعياً وثقافياً ، وابتعد عن كون اللغة مراعية كل مستويات المتلقين لعدم جعل الرواية تنحى منحى الوظيفة التنويرية في المجتمع ، وهذا ما كان يؤكده باختين في مفهومه للحوارية في التعدد اللغوي المطابق لتعدد الوعي الاجتماعي [١٥] ، لذلك لم يتدخل الكاتب في نسج المفردات وتركيب اللغة إلا بعض الأحايين حين تحدث عن وصية العبقري ، « هكذا تدفعين وتطرحين فتحتفين إلى الأبد ، لن يسمع فيك عزف موسيقى بعد ولا صوت قيثارة ، ولا مزمار ، ولا بوق ، ولن تقوم فيك صناعة بعد الآن ، ولن يضيء فيك نور مصباح ، ولن يسمع فيك صوت عرس وعروس »[١٦] ، أو ما جاء بعض الأحيان على لسان السارد ، مثل : تومضان إيماضة التي تعني اللمعان ، وكذلك انسراحة التي تعني الاستلقاء ، وهاتان المفردتان لا يأتي بهما طفل بمستوى السارد

---

(١٤)عبدالملك مرتاض ، **في نظرية الرواية** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : العدد ٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٩ .

(١٥)صدوق نور الدين ، **سير المفكرين الذاتية** ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢٠٠٠ ، ص ٣١ .

(١٦) عبدالقادر عقيل ، م . س ، ٥٩ .

التعليمي ، وهذا ما أدخلنا فيه مرة أخرى من تساؤل حول السارد والكاتب والعلاقة بينهما ، ودور ضمير المتكلم الذي أصبح صاحب السلطة المركزية التي تمركزت حول الحدث ونموه .

وهذا ما يجعلنا في حيرة السؤال ونحن نقرأ الرواية ، أين يقف الكاتب حين أشرع في التخطيط لمشروع روايته ؟ وكيف يدخل في العمل السردي من دون أن يفرض نفسه أو يدلل بوجوده ؟ وهذه الحيرة خرجت بضمير المتكلم الذي يمتد عمله إلى التأويل اعتماداً على قناعات شخصية على الرغم من أننا لا نجزم أن السارد / ضمير المتكلم هو الكاتب نفسه ؛ لأن ذلك سيرمي بنا إلى تحويل النص الروائي من كونه نصاً روائياً إلى كونه سيرة ذاتية ، ومن هذا المنطلق البدء بتفكيك اللغة السردية ما يجب أن ترتقي به طالما هي على لسان الكاتب من دون السارد ، لا أن تكون بسيطة في متناول عامة القراء ، ولكن لماذا هذا الضمير بالتحديد ؟ !

أعطى الكاتب ضمير المتكلم / السارد بعض الصفات التي تجذب القارئ وتتعاطف مع سرديته ، فهو شخصية لم نعرف اسماً لها ـ على الرغم من تحديد اسمي الأخوين « محمود ويوسف » ، بمعنى أن السارد لم يكن في العمل إلا رسماً جمالياً وفنياً ، وراح ضمن مكوّنات السرد لإبراز عامل الوسيط بين مشكلات المجتمع وما يوحي إليه الكاتب ، لذا نراها أي الشخصية تتحمل عذاب النفس ، وتكن حباً للآخرين « اللهم احفظنا واحفظ أبي » (١٧) قبل أن يخلد إلى النوم . أو حين يرى صورة المسيح ، كما أنه يكتم السر « لم أكشف هذا السر لأي شخص »(١٨) عندما سمع قصة أمه وهي في حالة المرض بالحمى . ويتصف بعدم التطفل « لم أحاول أن أعرف منها الحقيقة»(١٩) أي من أمه .

---

(١٧)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ٣٠ .

(١٨)عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ٢٣ .

(١٩) عبدالقادر عقيل ، م . ن ، ص ٢٣ .

وهذه الصفات جعلت شخصية السارد شخصية مسطحة وبسيطة ، وتنمو بنمو الحدث ولا تحاول التغيير سواء في العواطف أم الاتجاه أم المواقف . ونرى أن شخصية محمود لو قدّر لها أن تكون شخصية رئيسة في العمل بدلاً من السارد وهي على هذا الوصف والرسم الفني والروائي لتحولت أحداث الرواية وتغير مجرى أحداثها ، لأن الشخصية هنا ستكون مدورة ومركبة ومغامرة ، أليس هو الذي ذهب إلى المقبرة في الليل الحالك ؟

لقد تعمد الكاتب أن يتعامل مع ضمير المتكلم على الرغم من أنه في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب بالنسبة للضمائر [٢٠] ، وهذا التعمد بغرض أن ينجح الخطاب الروائي الذي يضمن توصيله الكاتب إلى المتلقي ، ليس لتغيير توجه معين أو فكر محدد ، بل ليدخله في متاهات الإنسان الذي تعذّب من دون أي جرم أجرمه ، ألم يقل محمود « أريد أن أفهم شيئاً واحداً فقط ، لماذا كل هذا العذاب ؟ أي ذنب أذنبنا ؟ وأي جرم أجرمنا لنستحق كل هذا العذاب » [٢١] ولكن لِمَ هذا الاستخدام ؟

جاء هذا الاستخدام لأن ضمير المتكلم هو الذي يملك القدرة على إذابة الفوارق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً ، ويجعل الحكاية السردية مندمجة في روح الكاتب نفسه ، ويجعل المتلقي ملتصقاً بالعمل ويتعلّق به متوهماً أن الكاتب هو إحدى الشخصيّات التي تنهض بالعمل ، وله قدرة الإحالة على الذات ، وقدرة التوغل في أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق ويقدّمها للمتلقي كما هي ، لا كما يجب أن تكون .

---

(٢٠) انظر : عبدالملك مرتاض ، م . س ، ص ١٨٤ - ١٨٩ .

(٢١) عبدالقادر عقيل ، م . س ، ص ٩١ .

المؤلف في سطور

- الاسم : فهد حسين حسن علي
- بكالوريوس آداب وتربية / لغة عربية
- دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها
- ماجستير لغة عربية / في النقد
- الوظيفة الحكومية : اختصاصي مناهج في التوجيه التربوي
- عضو إداري في أسرة الأدباء والكتاب البحرينية
- مهتم بالكتابة النقدية
- الإصدارات :

١- نص في غابة التأويل / نقد / مشترك .

٢- المكان في الرواية البحرينية / تحت الطبع

- العنوان الإلكتروني : Email: mfahad@batelco.com.bh

ص ب : 1010 المنامة / البحرين

هواتف الاتصال : 701836·/ 9639363 "00973"

الفاكس : 700133

الفهــــرس

الإهداء	5
التقديم	7
المقدمة	9
حصار الذات	11
إيقاعات الطرائد	23
فضاء الأمكنة	31
عمارة الماضي وقبو الحاضر	43
القيم التربوية	51
سيمولوجيا الحزن	59
النواخذة بين البعد الملحمي وشاعرية اللغة	77
وردة الظفارية والنصف الآخر	95
نهايات الذات	113

رقم الإيداع بمكتب حماية حقوق المؤلف: ٧٩٣ / ٢٠٠٢م

رقم الإيداع في إدارة المكتبات العامة: ٣٢٣٩ د. ع. / ٢٠٠٢م

رقم الناشر الدولي ISBN: 7 - 33 - 01 - 99901

THE RHYTHMS OF SUBJECT
A STUDY IN THE ARABIC NARRATION

إيقاعات الذات
قراءة في السرد العربي

▪ لقد أكّد فهد حسين، من خلال هذا الجهد التطبيقيّ الجادّ، بأنّ لكلّ كاتب مشروعه الخاصّ الّذي يسعى إلى تحقيقه انطلاقاً من تجربته الخاصّة ضمن ما أتيح له من معارف عصره ومن سياق انتمائه التاريخيّ.

وما أنجزه فهد حسين يعدّ مقدّمة ضروريّة لمواكبة الخبرة والمران لتشكيل جهاز نقديّ قد يسمح له في المستقبل - وهذا ما نأمله منه - برسم الملامح الكبرى لمشاريع سرديّة متميّزة لقصّاصين متميّزين، من أمثال عبد القادر عقيل وعبد الله خليفة ومحمّد عبد الملك وأمين صالح وغيرهم.

كمال الذيب

▪ يضمّ هذا الكتاب مقاربات تحليليّة لقصّة « الحصار » للكاتب عبد القادر عقيل، ولمجموعة « الطرائد » لـ أمين صالح، ولمجموعة « رأس العروسة » لـ محمّد عبد الملك، ولمجموعة « الصبيّ وقطرة الماء .. حكايات للناشئة » لـ حمد محمّد النعيمي، ولمجموعة « أنت النار وأنا الفراشة » لـ عبد العزيز الصقعبي.

كما يضمّ مقاربات في السرد الروائيّ لرواية « أغنية الماء والنار » لـ عبد الله خليفة، ورواية « النواخذة » لـ فوزيّة شويش السالم، ورواية « وردة » لـ صنع الله إبراهيم، ورواية « أيّام يوسف الأخيرة » لـ عبد الله عقيل.

ولم تتبع هذه المقاربات منهجاً معيناً في الدراسة والتقصّي، لأنّها كتبت في أوقات متفاوتة وفي ظروف مختلفة، ولم تكتب لتكون كتاباً منذ البداية. إنّها أقرب ما تكون إلى لحظة التلقّي الأولى بدهشتها وبكوريّتها وطزاجة مذاقها.

الناشر

ISBN 9953-441-20-0



